

***UNA RARA INOCENCIA: EL DEBILITAMIENTO DE LA METAFÓRA EN DALTON,
ALEGRÍA, LEDESMA VÁZQUEZ Y WATANABE***

by

María Auxiliadora Balladares Uquillas

B.A. in Sociology, B.A. in Liberal Arts, Universidad San Francisco de Quito, 2003

M.A. in Literature, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2009

Submitted to the Graduate Faculty of

Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2017

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

María Auxiliadora Balladares Uquillas

It was defended on

December 8, 2017

and approved by

George Yúdice, Ph.D., Professor, Modern Languages and Literatures, University of Miami

John Beverley, Ph.D., Distinguished Professor, Hispanic Languages and Literatures

Daniel Balderston, Ph.D., Mellon Professor, Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Advisor: Juan Duchesne-Winter, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and

Literatures

Copyright © by María Auxiliadora Balladares Uquillas

2017

UNA RARA INOCENCIA: EL DEBILITAMIENTO DE LA METÁFORA EN

DALTON, ALEGRÍA, LEDESMA VÁZQUEZ Y WATANABE

María Auxiliadora Balladares Uquillas, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2017

This dissertation focuses on the strategies by which the poetic creation of four Latin American writers—Roque Dalton, Claribel Alegría, David Ledesma Vázquez and José Watanabe—is raised as resistance in regards to the use of a worn-out metaphorical exercise by which the bodies of indigenous or “classless” peoples, of women, of members of the LGBT-IQ community, and of animals, respectively, are regularly treated as symbols or as allegory, in detriment to their own dignity and life. In the *corpus* taken into consideration, the reader encounters a poetic language that favors a focus on the material realm; as well as the dismantling of ideologies from which an entire social apparatus has been constructed that promotes violence towards bodies and their instrumentalization. In each case, the poem evolves into a discourse in which the possibility of affect and the power of relationships is preserved. Hence the negativity in Dalton’s poetry, Alegría’s use of the re-appropriation of myth, the consciousness of abjection in Ledesma Vázquez, and the detached journey in Watanabe.

TABLE OF CONTENTS

AGRADECIMIENTOS.....	VIII
1.0 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 PRIMER ANTECEDENTE: VALLEJO	3
1.2 SEGUNDO ANTECEDENTE: PARRA.....	11
1.3 LA VIOLENCIA, LA IMPOSIBLE DETERMINACIÓN DEL YO POÉTICO, LA COMUNIDAD	14
1.4 LA METÁFORA, LA MATERIA Y EL CUERPO.....	20
1.5 EN RESPUESTA, LA POESÍA.....	22
2.0 ROQUE DALTON: LA NEGATIVIDAD QUE RETORNA.....	25
2.1 LA ACTUALIDAD DE DALTON.....	27
2.2 <i>LAS HISTORIAS PROHIBIDAS: LA RECONSTRUCCIÓN IRONICA DE LA HISTORIA.....</i>	36
2.3 LA COMUNIDAD DALTONIANA O LA RESISTENCIA A LAS FORMAS TOTALITARIAS	49
2.4 <i>ADDENDUM: DOS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE DALTON (CASTELLANOS MOYA Y ANTONIO CIENFUEGOS).....</i>	57
3.0 LA POÉTICA DE LA REAPROPIACIÓN DEL MITO EN CLARIBEL ALEGRÍA: EL LUGAR DE LA EMERGENCIA.....	62

3.1	“LA MALINCHE” E “IRA DEMETRAE”: MUJERES APÁTRIDAS, MATERNIDAD RADICAL	69
3.2	“PERSÉFONE”, “IFIGENIA” Y “CLITEMNESTRA”: EL SACRIFICIO, LA GUERRA, EL FEMINICIDIO.....	91
4.0	DAVID LEDESMA VÁZQUEZ: LA CONCIENCIA DE SER ABYECTO.....	107
4.1	LAS MÁSCARAS.....	113
4.2	LEDESMA <i>QUEER</i>	117
4.3	LA PRIMERA COMUNIDAD AMATORIA: ORFEO Y EURÍDICE.....	124
4.4	LA SEGUNDA COMUNIDAD AMATORIA: SODOMA	130
4.5	LA IMPOSIBILIDAD, LA MUERTE.....	134
4.6	<i>ADDENDUM</i> : LOS CUERPOS DE SIGÜENZA: EL AFECTO Y LA MATERIA.....	138
5.0	EL ANIMAL EN JOSÉ WATANABE: EL DESGASTE DE LA METÁFORA Y EL CAMINO DEL DESAPEGO.....	148
5.1	TAN METAFÓRICO QUE DA RISA	150
5.2	EL CAMINO DEL DESAPEGO.....	158
5.2.1	TAXONOMÍAS.....	161
5.2.2	EL CUERPO ANIMAL EN EL EJERCICIO FENOMENOLÓGICO.....	172
5.2.3	DEVENIR-ANIMAL O LA ANTIMETÁFORA	187
5.3	DEVENIR, INQUIETANTE	196
6.0	CONCLUSIÓN.....	198
6.1	DALTON: Y SIN EMBARGO, AMOR.....	208

6.2	ALEGRÍA: CANTO AL HIJO QUE VIENE	210
6.3	LEDESMA VÁZQUEZ: TEORÍA DE LA LLAMA.....	212
6.4	WATANABE: EL GUARDÍAN DEL HIELO.....	216
	BIBLIOGRAFÍA.....	218

AGRADECIMIENTOS

É uma ave no céu

É uma ave no chão

Tom Jobim

Aquí quisiera poder dibujar todas las ramificaciones de la tribu. Solo puedo nombrar algunas, por lo que no hay manera de que este sea un agradecimiento cabal.

En primer lugar, quiero ofrecer un especial agradecimiento a Juan Duchesne-Winter, mi director de disertación, por aceptar acompañarme en este proceso de escritura. Las clases de Juan, durante los años de estudio en la Universidad de Pittsburgh, fueron determinantes ya que me invitaron siempre a hacer una lectura de la poesía que exigiera de mí la mayor atención y el mayor cuidado. Le agradezco infinitamente sus generosos y acertados comentarios y correcciones.

Agradezco a John Beverley, miembro de mi comité de disertación y querido profesor, porque en sus clases y en las lecturas de las mismas se acentuó la certeza de cuál sería el camino que seguiría mi escritura. Asimismo, las charlas en torno a algunos textos de Simone Weil en el estudio independiente que tomé con él fueron siempre iluminadoras. Agradezco a Daniel Balderston, también miembro de mi comité, porque en sus clases siempre exigió de mí una

escritura cuidada y madura y porque gracias a él llegué hasta el archivo de Claribel Alegría en la Universidad de Princeton. Agradezco a George Yúdice que haya aceptado tan amablemente ser el miembro externo de mi comité. Aunque no he sido su estudiante, he tenido la suerte de conocer de primera mano su pensamiento. Además de tener la certeza de que es un intelectual brillante, sé que es un ser humano excepcional. Agradezco a los demás profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh, en particular, a Áurea María Sotomayor, poeta a quien admiro y considero una de las voces más importantes del continente en la actualidad.

La vida durante los años de formación en Pittsburgh fue hermosa y llevadera gracias a los encuentros humanos profundos con mis compañeros de estudios. Me siento verdaderamente afortunada de haber compartido la alegría de la fiesta y del pensamiento con Mónica Barrientos, César Zamorano, Alejandro Sánchez Lopera, Emma Freeman, Gerardo Aguilar, Francisco Marguch, Enrique Chacón, Fernando Toledo y Tatiana Argüello. Una especial mención a Adriana Pitetta y Sebastián Urli. Con ellos, todo siempre es poesía. Mis amigos de Quito y Guayaquil también me han acompañado en este proceso de escritura. Especiales gracias a Florencia Luna, Carlos Idrovo, Juan Pablo Crespo, Toño Cepeda, Gabriela Ponce, Martu Lasso, Luis Borja, Esteban Torres, Amaranta Pico, Bertha Díaz, Verónica Lahitte, Fabián Darío Mosquera, Andrés Villalba Becdach y Daniela Alcívar Bellolio. Todo con ellos es siempre estimulante.

A mis padres les agradezco su incondicional amor y apoyo a lo largo de la vida. Todo me lo han dado. La muerte de mi papá, Felipe Balladares Vargas, afectó el proceso de escritura de esta disertación; espero, sin embargo, que sea su vida la que pueble estas páginas. Mi mamá, Laura Uquillas Abad, es mi alegría y la persona determinante en el hecho de haberme convertido

en lectora. Agradezco a mis hermanos, Sandra, Felipe, Alex y Joaquín, por cuidarme y por ser también incondicionales. A mis sobrinos y sobrinas, les agradezco haberme insuflado siempre ganas de vivir. Y a mi tía, Judith Uquillas Abad, le agradezco por ser mi otra mamá y por su infinita delicadeza.

Finalmente, mi agradecimiento a Alicia Ortega Caicedo por ser mi primera lectora, por la vida que hemos hecho juntas y por nuestro amor grande y duradero. Esta tesis está dedicada a ella y a mis padres.

1.0 INTRODUCCIÓN

La escritura de esta disertación busca determinar cuáles son algunos de los caminos que ha seguido, a partir de mediados del siglo XX, la poesía latinoamericana que se inserta en la tradición de la resistencia a las prácticas violentas que se han asentado en nuestra vida social y en el ámbito de nuestra intimidad cotidiana: se trata de formas de la violencia impuestas por el capitalismo agro-industrial, insertas en el ámbito de lo político (a nivel de clases, etnias y nacionalidades), así como en las relaciones entre géneros y especies. Siempre he tenido la certeza de que cualquier expresión que mereciera la pena debía referir algo sobre la realidad que nos sobrecoge, que genera conmoción; entonces, esas expresiones humanas nos permitirían imaginar nuevas formas de estar en el mundo, nuevas formas de comunidad. En la literatura latinoamericana, la resistencia ha seguido diversos caminos y con frecuencia ha estado vinculada a la práctica política. En ese sentido, el primer paso fue determinar un *corpus*. Una vez tuve claro que los poemas serían expresiones concretas de resistencia a esa violencia generalizada, me planteé la pregunta por el momento histórico en el que me enfocaría. El texto de John Beverley y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (1990) me dio una pista valiosa: la obra que va a marcar a la generación comprometida en Centro América (y, por extensión, en toda América Latina) va a ser la de dos poetas latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX: César Vallejo y Nicanor Parra. Tanto Vallejo como Parra significan para cualquier lector de poesía latinoamericana una suerte de piedra de toque que nos obliga a

replantearnos los posibles caminos del quehacer poético en nuestro continente. Ambos, gracias a la naturaleza de su escritura, permanecen en las guardarrayas del canon.

Entonces, cada vez con más claridad, fui determinando que los poetas que leería debían pertenecer a una generación posterior a la de Vallejo y a la de Parra (tanto se ha escrito acerca de los dos que sentí que poco podría aportar con una nueva disertación en torno a su obra). Tenían, por un lado, que ser poetas que comenzaran a publicar hacia mediados del siglo pasado. Por otro lado, debía escoger escritores cuyos proyectos, aunque similares en su trasfondo, fueran diferentes en las preocupaciones concretas, en las obsesiones. Así, podría explorar las distintas facetas y demostrar que estas no son unívocas, y, por lo tanto, ello obliga a tener conciencia de que se ama aquello “en lo que jamás creería dos veces” (Badiou). Si bien son muchos los que pueden ser leídos a la luz de esta concepción, me interesó concentrarme en la obra de cuatro poetas –Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975), Claribel Alegría (Nicaragua, 1924), David Ledesma Vázquez (Ecuador, 1935-1961) y José Watanabe (Perú, 1946-2007). Su producción me permitiría reflexionar en torno a cuatro ejes centrales de la práctica de la resistencia en nuestra contemporaneidad: la militancia revolucionaria (y cuando nos referimos a Dalton, lo revolucionario –que para tantos puede ser un término desgastado– se piensa como sinónimo de negatividad en la dialéctica), la lucha de la mujer, la reapropiación y resemantización del sentido de lo abyecto de parte del sujeto homosexual, y la nueva mirada respecto de la relación humano-animal.

A continuación, me detendré de forma muy somera sobre algunos puntos clave en el estudio de la obra de Vallejo y Parra que, a su vez, abren paso a las preocupaciones teóricas centrales de esta disertación, así como a sus mayores ejes temáticos.

1.1 PRIMER ANTECEDENTE: VALLEJO

¡Abisa a todos compañeros pronto!

César Vallejo, III

Hay algo en los poemas de César Vallejo (Perú, 1892-1938) que se repliega ante la mirada aturdida, estupefacta, de sus lectores, y hay en la poesía de Parra una forma del humor que la hace inmune a las embestidas de la canonización e incluso de la clasificación genérica. Poesía rebelde es *Trilce* que, en las estructuras de su lenguaje, en su novedad, resquebraja todo “a priori” con el que el lector pueda llegar a un primer encuentro con el poemario. De la producción de Vallejo, sin embargo, el libro que se corresponde más con el sentido de resistencia que me ha interesado indagar es *España, aparta de mí este cáliz* (1939).

¿Qué España dibuja el libro de Vallejo? Una que está radicalmente fraccionada y rota: los cadáveres de los combatientes son los nuevos pobladores del territorio –“¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre [...]!” (559), “Miré el cadáver, su raudo orden visible / y el desorden lentísimo de su alma” (586)–; se resemantiza el sentido de lo heroico –“Un libro quedó al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto. / Se llevaron al héroe, / y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento” (582)–; se enfatiza en los excesos de la guerra fratricida –“¡Cuídate, España, de tu propia España!” (590)–; la orfandad o la soledad profunda del pueblo –“¡Málaga sin padre ni madre, / ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!” (567) –. ¿A quién se dirige? Entre otros, a los “niños del mundo”, en el poema que da nombre al libro, a quienes instruye: “si la madre / España cae –digo, es un decir– / salid, niños del mundo; id a buscarla!...” (592). A causa del fascismo que ha quebrado a España y de la violencia que inunda todos los paisajes, esa búsqueda no puede hacerse ya dentro de las fronteras de su

territorio, sino por fuera. Estas dos inscripciones, las imágenes de la guerra y la alocución a los niños del mundo, son determinantes para comprender que el poeta es testigo de la destrucción, del derrocamiento de la esperanza, pero, al mismo tiempo, sabe que la vida debe empezar a reinventarse, a reconstruirse, en un lugar lejano al territorio en donde está aconteciendo la guerra, un lugar distante de la tradición con la que al menos una de las dos Españas se ha forjado como una roca y a la que la otra España ha respondido también con muerte. Esa esperanza que requiere de la persistencia del amor por sobre el odio, surge en los poemas como una presencia etérea y sin embargo potente. El poema XII del libro, de una profunda melancolía, reproduce en cada una de sus estrofas la misma imagen de combatiente muerto y del ruego de los hombres que se le acercan a pedirle que no muera: primero uno, luego dos, luego, veinte, cien, mil, quinientos mil. Sin embargo, no es sino hasta la última estrofa en donde se reúnen todos los hombres de la tierra que el hombre muerto se levanta:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras; te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil
clamando: «Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (587)

Se requiere de la voluntad de todos los hombres para sobreponerse a la destrucción y la muerte: no solo de los republicanos, de cuyo lado se encuentra Vallejo, sino también de sus enemigos.

La problemática central de *España, aparta de mí este cáliz* es la violencia y cómo encontrar salidas a esa historia de muerte y dolor. Entonces, ¿es la poesía una forma del discurso humano que responde con agudeza y eficacia a esta necesidad imperiosa de volver vivible la vida entre tanta destrucción? ¿Cómo responde el poema ante la violencia y la muerte? A pesar de que Vallejo se declara en oposición al fascismo (entre otros gestos que revelan con claridad esta postura, además de la escritura del poemario en cuestión, asiste al Congreso de Escritores Antifascistas de 1937 en Valencia, que convoca a toda la intelectualidad progresista de entonces), su poemario está desprovisto de cualquier mensaje de odio. Las incontables imágenes de muerte, de cadáveres, dan cuenta de la desolación y la desesperanza, ciertamente. Son poemas, todos, acerca del trabajo de la fuerza sobre los seres humanos. No están desprovistos de

una postura política; al contrario, son poemas en donde lo humano termina por superponerse a las divisiones políticas. Quizás ese es el sentido del cáliz que el yo poético pide que España aparte de él. El cáliz es toda construcción ideológica (no solo en su vertiente religiosa) que justifique una matanza de tal magnitud. El pronombre demostrativo “este” da cuenta de la cercanía del yo poético. Tiene ese cáliz a la mano; es porque se sabe vulnerable al cáliz que pide a España que lo aleje de él. En los poemas de Vallejo, la violencia se repliega para poner el foco en sus efectos y, al mismo tiempo, se despliega una potencia discursiva generada en la arenga, en el constante uso de los signos de admiración de parte del yo poético. Esa energía del lenguaje, de la palabra, no se agota en sí misma, sino que exige la superación de los límites físicos del poema. Como en el famoso cartel de Alexandr Ródchenko titulado “Libros”, en el que una mujer pone su mano junto a su boca como reproduciendo un altavoz y produce la sensación de estar llamando a todos y en términos visuales la sensación de salirse de los márgenes del cartel.

Una de las lecturas más bellas y sugerentes que se han escrito de los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* es la de Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. En la parte final del libro titulada “Apertura”, el crítico peruano dedica un profundo análisis al poema III de este libro, también conocido como “Pedro Rojas”. Sostiene que la escritura del poema se dispara a propósito de una anécdota, según la cual: “Junto al cementerio de Burgos [se] halló el cadáver de un pobre campesino [...]. Nadie se atrevía a identificarle; solamente en uno de sus bolsillos hallamos un papel rugoso y sucio, en el que, escrito a lápiz, torpemente, y con faltas ortográficas, se leía: ‘Abisa a todos los compañeros y marchar pronto/ nos dan de palos brutalmente y nos matan/ como lo ben perdió no quieren sino/la barbaridá’ (Ruíz Vilapana citado en Cornejo Polar 217). La reproducción en algunas palabras del poema de la labialización de la “v”: (“abisa”, “viban”),

el hacer suyo el error ortográfico del compañero supone, para Cornejo, que el poeta asume como suya la palabra del miliciano muerto: la reproduce y la prolonga. De ahí su carácter a medias escriturario, a medias oral. Cornejo se refiere a la oralización del discurso poético de Vallejo como una estrategia que utiliza en otros libros; sin embargo, es en “Pedro Rojas” donde la lleva hasta las últimas consecuencias. El error ortográfico es índice de la oralidad, ciertamente, como lo es también de una relación con la materialidad que se inscribe en la escritura misma. La escritura, las letras del mensaje son instancia material en este poema. El sujeto poético, el miliciano Pedro Rojas, trabaja sobre ella. Su intervención escrituraria dice algo sobre su propia situación vital: su pobreza, su escasa educación formal. En el nivel del lector, por otro lado, esa escritura ofrece la conciencia de la materialidad del lenguaje. La nota que se encuentra en el bolsillo de Pedro Rojas tiene unos destinatarios evidentes (los compañeros), y, sin embargo, no llega nunca a ellos: llega al lector en su versión poemada. Libres de los embates de esa guerra, los lectores recibimos el mensaje sin la carga de urgencia con la que fue escrito. Y es entonces que la materialidad de la escritura se impone de la mano del error. No dejamos, eso sí, de conmovernos ante la naturaleza del mensaje. Este poema es doblemente poético, si cabe la redundancia: por la conmoción que produce y que presentiza el horror de la guerra (aunque también por la posibilidad de una vida plena incluso cuando la muerte palpita cercana), y porque logra que la escritura, a través de una disposición particular de la palabra y su “incorrección”, sea materia en el poema.

Michelle Clayton señala una posible ambigüedad en la producción poética de Vallejo en su estancia parisina, entre los años de 1924 y 1928, más específicamente. Se trata de una poesía en torno a cuestiones de la identidad y la memoria mientras que, paradójicamente, se encamina hacia la borratura del sujeto lírico (153). Esta característica con la que da Clayton es central para

adentrarse en la poesía de Vallejo. Esta tendencia del yo poético se acentúa en los años parisinos y no es muy extravagante suponer que está vinculada con su experiencia vital durante esos años. Estos son años de miseria y pobreza, pero también de exposición a las expresiones políticas y artísticas más radicales. El yo poético se debilita no para desaparecer, sino para fortalecerse en la experiencia. Ese nuevo yo poético es una suerte de *flâneur*, sujeto anónimo que calleja y que, sin embargo, encarna en su ser la experiencia de la vida moderna, de su tiempo.

La suposición de Vallejo, a partir de la anécdota relatada arriba, que es la que dispara la escritura de su poema, es que el hombre que lleva la nota es quien la ha escrito. Supongamos otro escenario: que no la escribió él, sino que él es el compañero que recibió la nota. El mensaje llegó a su destinatario y, sin embargo, la muerte fue ineludible. En esa circunstancia, no está en manos del emisor ni del receptor dar cuenta de la historia. Quienes encuentran el cadáver y la nota son los llamados a brindar el testimonio de la guerra, de la inevitabilidad de la muerte. Los que sobreviven deben generar la arquitectura de un relato que permita a las generaciones por venir comprender de qué está hecha la guerra, cuál es la senda del odio, cómo trabaja en el alma de la gente la certeza de que la verdad es una sola y es siempre la propia. También cómo hacerle la contra a toda esa maquinaria de muerte. El poema tiene un evidente trasfondo narrativo: el texto cuenta una historia, no en desmedro de su condición de poema. Vallejo, en pleno siglo XX, devuelve al verso su alcance épico. Sostiene Clayton: “But the Spanish Civil War, instead of shutting down the possibilities of articulation, suddenly opened up two new horizons: the rousingly spontaneous gathering of local and international volunteer soldiers in Spain to resist the rise of fascism, and the equally spontaneous production of what Vallejo calls a ‘popular epic,’ emblemized both in direct collective action and in literature” (182).

Un segundo elemento por el cual la relación con la materialidad deviene central en “Pedro Rojas” es la cuchara. No solo refiere que el miliciano ha estado probablemente preso o en constante huida porque lleva la cuchara en su bolsillo para comer cuando sea posible, sino que nos lleva a pensar en la centralidad del objeto, en su historia, en su temporalidad, en el material del que está hecho, en sus deformaciones, en sus marcas. Es decir, hay un momento en el que la cuchara es el sujeto poético; un momento en el que es posible decir que el objeto tiene un destino en el poema. La cosa es tan central como el hombre. Son ambos portadores de historias que se entrecruzan. La historia del objeto se narra paralelamente a la de Rojas y nos conmueve por la relación que fue posible entre ambos: “Registrándole, muerto, sorprendieronle / en su cuerpo un gran cuerpo, para / el alma del mundo, / y en la chaqueta una cuchara muerta. / Pedro también solía comer / entre las criaturas de su carne, asear, pintar / la mesa y vivir dulcemente / es representación de todo el mundo. / Y esta cuchara anduvo en su chaqueta, / despierto o bien cuando dormía, siempre, cuchara muerta viva, ella y sus símbolos” (571). La cuchara deviene catalizadora de las imágenes de Rojas por fuera del ámbito bélico. Es un hombre como todos y ha sido capaz de “vivir dulcemente”. El mundo objetual que aparece en la vida de Rojas es el que le corresponde, no el que sobra, no el que abunda, no el que se desborda en su exceso. El mundo objetual que acompaña a Rojas no lo somete a la dependencia y al consumismo. La cuchara está muerta como él. El animismo del objeto se corresponde con el animismo del propio Pedro. Coinciden en la muerte y en la vida.

La mexicana Shaday Larios, quien trabaja en lo que se ha denominado “teatro de objetos” se ha referido a cómo se debe enfrentar el artista a un objeto que está en su posesión pero que nunca le ha pertenecido. Encuentra una respuesta en mostrar “la mirada, las estrategias y la presencia de quien los ha detectado”. Así, “[e]l espacio dramático se cimienta sobre una *ética*

objetual, en la que se desentraña un movimiento psicofísico del yo que desea localizar las pulsiones anímicas, y la capacidad agencial contenida en un objeto, en este caso *impertinente* (por decirlo de alguna manera) o que pone en crisis el sentido de la propiedad”. Las reflexiones de Larios nos ofrecen una posible respuesta sobre cómo percibir los objetos en “Pedro Rojas”. La cuchara nunca ha sido nuestra, pero está en nuestra posesión. ¿Cómo ha llegado a nuestras manos, aunque no en su sustrato material, sí como narración? ¿Qué hacer con ella una vez que la tenemos entre manos? ¿Cómo dejamos que esta posesión “impertinente” nos afecte?

La militancia de Rojas, la aparente precariedad de sus recursos y la presteza que demuestra para la lucha nos permite comprender que está defendiendo con todo, con su propia vida la posibilidad de una existencia digna. ¿En qué momento el hombre pierde su dignidad o se enajena? Cuando el hombre no conoce otro estado que no sea el de la esclavitud. La esclavitud entendida desde la lógica de que “todo lo que hace el Esclavo, es, hablando con propiedad, una actividad del amo” (Hegel citado en Kojève 9), desde la certeza de que toda su energía se emplea en suplir los deseos del Amo (Kojève 9). Esta es condición *sine qua non* de la contemporaneidad. En el contexto de la guerra, Vallejo escribe un ensayo titulado “Las grandes lecciones culturales de la guerra española”, y señala las tres posibilidades para el autor de ideas progresistas: “una escritura no comprometida cuyo intenso humanismo alberga una carga revolucionaria [...]; una escritura comprometida de izquierda que tiende a sobreestimar su poder inmediato, y las obras de escritores que se lanzaron a la trinchera, pero que también logran mediar y transmitir las aspiraciones de su compañeros de lucha en sus escritos” (Clayton 183). Si bien la militancia de Vallejo se remonta a finales de la década de 1920, en este ensayo revela que el hecho de que una escritura se identifique y se ubique en la izquierda no necesariamente asegura su trascendencia; lo que asegurará que esa obra cumpla con el cometido de hacer conocer a las generaciones

futuras la coyuntura histórica vivida tiene más que ver con la capacidad que esta tenga de adentrarse en lo profundamente humano. Vallejo hombre de izquierda, no se instala en lo ideológico.

1.2 SEGUNDO ANTECEDENTE: PARRA

Si no me río de alguien

Ando de malas pulgas todo el día

Nicanor Parra, “Necesito reírme del prójimo”

Si bien es imprescindible leer el gesto iconoclasta de la poesía de Nicanor Parra (Chile, 1914), me interesa sobre todo determinar el devenir de su genealogía literaria.¹ Hacia atrás, su poesía se entiende como la respuesta a la estética nerudiana –Fernández Retamar sostiene que la antipoesía de Parra es antiNeruda (163)–, y, hacia adelante, abre el camino a la poesía conversacional en el continente en la segunda mitad del siglo XX. En su poema “Manifiesto”, el autor deja claro que: “Nosotros condenamos / –Y esto sí que lo digo con respeto– / La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso”. Huidobro, Neruda y Rokha quedan por fuera del ámbito de la antipoesía. No hay espacio para ellos: están condenados a desaparecer, al menos del escenario que Parra prevé como el del verdadero cambio, el de las nuevas formas de la poesía.² Además, propone que el lenguaje del poema sea leído en su primer nivel de

¹ La versión de la genealogía que leeré en este subapartado es la que propone Roberto Fernández Retamar en el ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (1967).

² Entre otros motivos, porque estos “no fueron poetas populares, / Fueron unos reverendos poetas burgueses” (Parra, “Manifiesto”).

significación: ese que evoca exactamente lo que dice; es decir, que recula ante la tentación de metaforizar. El objeto de la poesía, asimismo, ha de evocar lo cotidiano, no lo fantástico, maravillo, mítico. Sostiene la voz poética de “Manifiesto”: “Nosotros conversamos / En el lenguaje de todos los días / No creemos en signos cabalísticos [...] No creemos en ninfas ni tritones. / La poesía tiene que ser esto: / Una muchacha rodeada de espigas / O no ser absolutamente nada”. Fernández Retamar insiste en que la antipoesía no es la negación de la poesía en términos amplios, sino de una forma particular del quehacer poético. Así como encuentra en Ramón de Campoamor y Luis Carlos López antecedentes de Parra, también da con los proyectos de poetas consagrados contra los cuales se erige esa poesía, en otros momentos de la historia: Campoamor es el antiZorrilla y López, el antiDarío (Fernández Retamar 164-165).

El poema que abre la tercera parte de *Poemas y antipoemas* (1954), “Advertencia al lector”, reza: “La palabra arco iris no aparece en él ni en ninguna parte, / Menos aún la palabra dolor, / La palabra torcuato. / Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos” (72). Esta suerte de arte poética que es “Advertencia al lector”, permite que aterricemos en el que será el caldo de cultivo de la poesía de Parra: el mundo objetual, el del cotidiano. Piglia sostuvo: “Neruda es el poeta de las efemérides, ¿no? Parra es el poeta de todos los días” (52). La antipoesía no busca sus referentes poéticos en el lugar común de la poesía cronológicamente anterior a ella. Se desentiende de cualquier imagen que pudiera tener una carga simbólica o la revierte de forma radical, casi siempre devolviéndola a su primer nivel de significación o ridiculizando su acepción simbólica. Así se sugiere, con ironía, en el poema “Madrigal”: “Yo me haré millonario una noche / Gracias a un truco que me permitirá fijar las imágenes / En un espejo cóncavo. O convexo” (93). Esa distorsión del mundo, que pretende el yo poético, en ese espejo

cóncavo o convexo que es el lenguaje poético genera risa. El gesto de Parra es radical: solo en esta negación absoluta de las formas poéticas tradicionales o, mejor, manidas de la primera mitad del siglo XX, él es capaz de generar la nueva escritura.³

William Rowe ha hecho una aclaración que es fundamental para cerrar este breve acercamiento a la obra de Parra, por lo que me voy a permitir una cita extensa a continuación:

la conversación es el sitio clave donde se forja lo que las personas llaman realidad. Según señala Sacks, opera aquí una fuerza poderosísima: “there is some immensely powerful kind of mechanism operating in handling your perceptions and thoughts, other than the known and immensely powerful things like chemistry of vision, and son on” (Hay una especie de mecanismo de gran poder que controla nuestras percepciones y pensamientos, aparte de otras fuerzas ya conocidas como la química de la visión y demás). Habría que agregar que este mecanismo está generalmente oculto bajo la creencia impuesta de que lo que es ordinario es *natural*. [...]

El método de Parra no consiste en imitar una conversación, sino en zambullirse en las fuerzas que fluyen a través de ella. (234)

La influencia que Parra va a ejercer en los poetas conversacionales de las siguientes décadas no pasa, tal como señala Rowe, por pretender que, en la conversación, en la charla del cotidiano, se elimina toda posibilidad de profundidad. Es decir, si lenguaje y cotidiano se corresponden, lo que se niega son las instancias del discurso histórico que no consignan las

³ No es nueva en el sentido de que la poesía que se erige como respuesta o negación del romanticismo y del modernismo, utiliza los mismos recursos; a saber: un tratamiento de lenguaje sobrio y prosaico y una revisión y resemantización de los artefactos simbólicos que se hayan erigido en el periodo en cuestión.

reales formas de la vida del pueblo. Este lenguaje está cargado de experiencia y del pensamiento que exige la experiencia diaria, la sobrevivencia.

Esta lectura breve y en lo absoluto exhaustiva de los proyectos poéticos (y antipoéticos) de Vallejo y Parra abre paso para determinar con exactitud cuáles van a ser las preocupaciones de esta disertación y las líneas temáticas y teóricas que la atravesarán. La violencia, la imposible determinación del yo poético o su debilitamiento a causa de los embates de la falsa conciencia, y las formas de la comunidad que surgen en el poema –problemáticas, abiertas, en proceso de gestación– serán las tres preocupaciones centrales de esta disertación. Mientras que el debilitamiento de la metáfora, el trabajo con la materialidad y la corporalidad serán sus ejes temáticos centrales.

1.3 LA VIOLENCIA, LA IMPOSIBLE DETERMINACIÓN DEL YO POÉTICO, LA COMUNIDAD

La filósofa francesa Simone Weil reflexionó con profundidad sobre el tema de la violencia. Como parte de las brigadas internacionales, en el contexto de la Guerra Civil Española, Weil tomó por primera vez en su vida un fusil entre sus manos, a pesar de su declarado pacifismo; y si bien no participó en ninguna escaramuza militar, su postura en una situación como la española, no podía ser neutral. En su ensayo “*La Ilíada* o el poema de la fuerza” (1940), escrita apenas un año después del fin de la guerra en España y ya comenzada la Segunda Guerra Mundial, Weil plantea el asunto de la fuerza como una energía que degrada a quien la recibe como a quien la ejerce. En su lectura, Weil menciona que en la epopeya homérica no existe una lógica de vencedores y vencidos, sino que el lector se conmueve de la misma manera ante la muerte del

troyano Héctor como ante la muerte del griego Aquiles. En la *Ilíada*, no se trata, entonces, de establecer maniqueamente quién es el malo y quién es el bueno de la historia, sino de entender las vicisitudes en una coyuntura particular, la del escenario en el que se ejerce la violencia:

Sea como fuere, este poema es algo milagroso. La amargura se posa sobre la única causa justa de amargura, la subordinación del alma humana a la fuerza, es decir, al fin de cuentas, a la materia. Esta subordinación es igual para todos los mortales, aunque el alma la lleve diferentemente según el grado de virtud. Nadie en la *Ilíada* se substraе a ella, como nadie se substraе en la tierra. Ninguno de los que sucumben es despreciado por eso. Todo lo que, en el interior del alma y en las relaciones humanas, escapa al imperio de la fuerza, es amado, pero amado dolorosamente por el peligro de destrucción continuamente suspendido. (Weil, “La *Ilíada*”)

Ante la certeza de que la fuerza degrada a quien la recibe tanto como a quien la ejerce, me interesa detenerme sobre los matices que el ejercicio poético ofrece al asunto de la violencia. También, entender las estrategias a través de las cuales la palabra poética, en respuesta, deviene espacio de la exposición de los efectos de la violencia, y, sobre todo, cómo revela las construcciones ideológicas y la falsa conciencia sobre la cual se forjan la vida social y las relaciones humanas en las diferentes instancias de la vida social.

En la segunda mitad del siglo XX, la guerra entre el Estado y los grupos insurgentes de izquierda devino el motivo primordial de la inserción de formas no previstas o imaginadas de la violencia en la vida de los latinoamericanos. Basta echar un vistazo a los informes de las diferentes Comisiones de la Verdad, a los testimonios que estas comisiones recopilaban a partir

de los años ochenta en todo el continente⁴ para comprender la magnitud de esa violencia. Por otro lado, de la mano de esa violencia macroestructural, van las infinitas formas de la violencia cotidiana de las que todos somos hacedores. Esas microviolencias se despliegan en nuestra habla, en nuestra forma de desear y amar, en nuestra forma de socializar. El machismo de la sociedad patriarcal también va a ser determinante porque desde ahí se va imponer toda una normativa que va a ser la más efectiva forma de control sobre los cuerpos, en particular de las mujeres y de los grupos LGBT-QI.

La segunda preocupación nos remite a la cuestión del yo poético. La pregunta central aquí es qué actores líricos surgen a partir de las mutaciones del yo en estos poemas. El “yo” se desplaza o se debilita para poder determinar los nuevos lugares de enunciación. Si partimos de la premisa weiliana de que “La realidad del mundo está hecha para nosotros con nuestras ataduras. Es la realidad del yo que transportamos a las cosas. No es la realidad exterior. Esta es solo perceptible por el desapego absoluto” (*La gravedad* 58), la cuestión del yo nos remite a la relación del enunciado con el objeto poético y a la relación del objeto poético con la realidad. En el *corpus* ocurre una suerte de desmontaje, se hace patente el desapego al que se refiere Weil, en nombre de dar con la falsa conciencia sobre la que se han erigido las relaciones sociales que los poemas destacan. Se ha tratado de determinar cómo el “yo lírico” abre paso a otros sujetos de enunciación para favorecer una emergencia de nuevas formas de comunidad, en la que se

⁴ “Las Comisiones de la Verdad son organismos de investigación creados para ayudar a las sociedades que han enfrentado graves situaciones de violencia política o guerra interna, a enfrentarse críticamente con su pasado, a fin de superar las profundas crisis y traumas generados por la violencia y evitar que tales hechos se repitan en el futuro cercano

A través de las Comisiones de la Verdad se busca conocer las causas de la violencia, identificar a los elementos en conflicto, investigar los hechos más graves de violaciones a los derechos humanos y establecer las responsabilidades jurídicas correspondientes” (“Las Comisiones”). Hay casos, como el ecuatoriano en donde el informe arroja un número en algo mayor a los 500 muertos desde los años setenta hasta entrado el siglo XXI; y casos como el peruano, cuyo informe arroja una cifra mayor a los 70.000 muertos durante la guerra entre el Estado peruano y Sendero Luminoso.

consideran los procesos de socialización, las interacciones, las dinámicas y los desplazamientos antes que la formación de categorías inamovibles de sujetos. En este sentido es esclarecedora la “Teoría del actor-red” que, siguiendo a Latour, incorpora en las relaciones sociales a actores nuevos, (animales, plantas, entidades inorgánicas) antes no considerados como parte esencial de la interacción social y de las redes de afectos.⁵

Si el *corpus* poético en cuestión aprehende las realidades de los seres humanos en el mundo, está atento de ese mundo, ese espacio de lo común recreado implica una postura con respecto a esas realidades. Parto por asumir que se trata de una postura afirmativa que se resiste a lo que Badiou llama una ética en general “que se prohíbe pensar la singularidad de las situaciones”, y que apunta a una “ética de procesos en los que se tratan los posibles de una situación”, una ética “de la labor que hace advenir en este mundo algunas verdades” (Badiou). El debilitamiento del yo poético, entonces, responde al hecho de que se ha dejado atravesar por los otros, y, como Vallejo con el miliciano muerto, despliega en su propio discurso las huellas profundas de la humanidad de Pedro Rojas.

La tercera preocupación está muy vinculada con las dos primeras y nos remite a la problemática de lo común. He procurado leer en el *corpus* escogido qué matices dan cuenta de la superación del contrapunto opresor-oprimido⁶ para privilegiar una poesía de lo común. Esto significará, por un lado, un análisis de las estrategias retóricas que favorezcan la emergencia de

⁵ Ver Bruno Latour. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

⁶ Señala Weil en *La gravedad y la gracia*: “La mala unión de los contrarios (mala porque es engañosa) es la que se hace en el plano en que son contrarios. Así al otorgar la dominación a los oprimidos: no se sale de la pareja opresión-dominación. La buena unión de los contrarios se hace en un plano superior. Así, la oposición entre la opresión y la dominación desaparece en el nivel de la ley, que es el equilibrio” (160). La estructura opresión-dominación es perversa por encima de quien ocupe el puesto del dominador; así, el equilibrio es posible solo en una sociedad en donde esa estructura no es viable.

un lenguaje común que permita devolver la poesía a la praxis vital.⁷ Ejemplos de estas estrategias son el efecto testimonial de la poesía conversacional de Claribel Alegría (tal como señalan Beverley y Zimmerman), así como la resemantización del discurso bíblico en Ledesma para incorporar al sujeto abiertamente homosexual en la vida social. Por otro lado, he observado cómo estos poetas echan mano de un acervo cultural e histórico para construir ese nuevo espacio de lo común, a través de la expresión de una nueva y ampliada forma de relación con los otros: las personas, los animales, los objetos del mundo. Entiendo por “común” –en el nivel de la vida social– el espacio y las prácticas de convivencia, desde donde se ejerce la resistencia a la marca uniformadora que, por la vía de la violencia, el soberano o el “civilizado conquistador”⁸ impone a la colectividad;⁹ y –en el nivel de la producción escrituraria– lo que entiende Duchesne Winter por “comunismo literario”, esto es la “articulación de voces y hablas plurales a partir del límite común de apertura al otro que las constituye como acto de comunicación y que implica la interrupción *comunista* del dominio de clase, de las estratificaciones sociales y del poder, [que] se propone la escritura en su carácter ampliado” (10). Esa articulación de voces, en el *corpus*, refleja una multiplicidad de aspectos de la realidad, por la que se vuelve inviable un discurso unilateral o monológico.

Las formas de la comunidad que se han mostrado en los poemas como las más eficaces y productivas son las que ocurren por fuera de los parámetros anticipados socialmente. A esas formas aquí las quiero denominar lo común-espontáneo. Estos poemas están lejos de reflejar una idea utópica de sociedad. Se trata más bien, sobre la base de una realidad histórica concreta de

⁷ La reflexión en torno a cómo la poesía es devuelta a la praxis vital nos remite al ensayo de Peter Bürger sobre las vanguardias históricas. En este sentido, también será fundamental pensar cómo el *quid* del proyecto vanguardista en la poesía latinoamericana se despliega hasta la segunda mitad del XX.

⁸ Para Badiou, el civilizado conquistador sostiene: “Devienes en lo que soy yo, y respetaré tu diferencia” (Badiou).

⁹ En palabras de Duchesne Winter, “la comunidad es la resistencia al todo y a la fusión que éste implica” (16).

injusticia, opresión y discriminación, de entender cómo el ser humano es capaz de generar comunidad, cómo podemos encontrar válvulas de escape a lo que Roberto Esposito ha llamado la inmunidad de la sociedad moderna: cómo desaprender lo aprendido para poder ser capaces de recibir el don sin obligatoriedad de devolución.¹⁰ Estos textos poéticos se revelan como una expresión de esa potencialidad del ser humano. En el mundo contemporáneo todavía marcado por el signo de la esclavitud, esa potencialidad se asienta en lo espontáneo, que se enciende y dura lo que la voluntad del ser humano. Si la sociedad contemporánea está basada en una economía global y esa economía, para funcionar, requiere todavía de la esclavitud de ciertos grupos sociales, la superestructura de opresión se mantiene; ahora mejorada, complejizada, fortalecida. El espacio de lo común, que en este contexto parece a primera vista inviable, es posible en tanto se dé una expresión espontánea de solidaridad. No debe entenderse por espontáneo algo efímero, de corta duración, sino más bien lo que por ello entendía Luxemburgo: aquello que no juega un rol subordinado a las estructuras de opresión —porque surge sin una planificación previa—, sino que revela una fuerza que se opone y lucha contra tal estructura.¹¹ He intentado extrapolar las reflexiones de Luxemburgo y aplicarlas a los textos poéticos de mi *corpus*, al menos en dos niveles. Primero, en el nivel de la constitución del poema como un texto que responde a una situación social particular, coyuntural y que, sin embargo, es trascendental

¹⁰ Ver el capítulo “Nada en común” en Roberto Esposito. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu: 2003. 21-49.

¹¹ El estudio de caso en el que Luxemburgo se refiere con bastante detenimiento sobre el concepto de lo espontáneo es su ensayo sobre la huelga de masas: “All the above great and partial mass strikes and general strikes were not demonstration strikes but fighting strikes, and as such they originated for the most part spontaneously, in every case from specific local accidental causes, without plan and undesignedly, and grew with elemental power into great movements, and then they did not begin an ‘orderly retreat,’ but turned now into economic struggles, now into street fighting, and now collapsed into themselves. In this general picture the purely political demonstration strike plays quite a subordinate role—isolated small points in the midst of a mighty expanse”. (Luxemburg 142)

gracias a la fortaleza de su enunciado y sus particularidades genéricas.¹² Segundo, en el nivel semántico, el de construcción de sentidos: qué expresiones de lo común-espontáneo se plantean en los textos.

1.4 LA METÁFORA, LA MATERIA Y EL CUERPO

El aporte central que esta disertación pretende ofrecer es determinar a través de qué mecanismos ocurre un debilitamiento del trabajo con la metáfora, tal como ocurre un debilitamiento del yo poético en este *corpus*. Al plantearse un acercamiento a los objetos del mundo sin atravesarlos de las circunstancias y particularidades del “yo” (egocéntrico, machista, colonizador), los autores coinciden con lo que Weil llama “metáfora real”: el hecho de que la sustancia misma de la vida cotidiana sea poesía (*La condición* 241), y, dándole la vuelta a esta idea, que la sustancia misma de la poesía sea la vida cotidiana.¹³ Esta concepción de la metáfora real se corresponde con las reflexiones de Deleuze y Guattari en torno al devenir. El trabajo metafórico que critico aquí es aquel que se ha desgastado, que ha sido instrumentalizado por las lógicas de dominación que se pretende ejercer sobre los cuerpos de las mujeres, de los GLBT-IQ, de los animales. No se trataría de una figura en la que ocurre una correspondencia de relaciones entre dos instancias, objetos o imágenes distintas: “tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (Deleuze y Guattari 244), no se produce en la imaginación, sino que es perfectamente real (244).

¹² Será pertinente observar a lo largo de la disertación si las características constitutivas del género —a saber y muy someramente: la corta extensión, la versificación, los bloques de unidades semánticas, la oralidad intrínseca— hacen del poema una de las expresiones del lenguaje literario más aptas para contener esta esencia de lo común.

¹³ Esto implicaría es lo que implicaría la renuncia, cada vez más frecuente, a una metáfora que se entienda a partir del segundo nivel de significación del signo.

El texto en el que Weil propone el concepto de “metáfora real” es un ensayo recopilado en *La condición obrera*, que lleva el título de “Condición primera de un trabajo no servil”. La metáfora real, tal como la entiende Weil, debería surgir en un ambiente laboral en donde el obrero es capaz de encontrar poesía en los objetos que lo rodean, desde la maquinaria, pasando por las líneas arquitectónicas del edificio en el que trabaja, hasta el mobiliario de la fábrica. Esta idea tiene un trasfondo que pasa por el cumplimiento de las condiciones básicas para un trabajo digno. Sostiene Weil que es ridículo desear para el trabajador una situación vital en donde el trabajo no exista, porque la necesidad es parte inherente de la condición humana: “En tanto constituye una rebelión contra la injusticia social, la idea revolucionaria es buena y sana. En tanto constituye una rebelión contra la desgracia esencial a la condición misma de los trabajadores, es una mentira. Ya que ninguna revolución suprimirá esta desgracia [la del trabajo]” (*La condición* 239). Entonces, lo que sí es posible es ofrecer al obrero una situación laboral en donde sea ante todo capaz de imaginar. Nada es más perverso y dañino para el alma de una persona que realizar un trabajo mecánico, sin entender el sentido o la trascendencia de los movimientos del cuerpo o del esfuerzo físico, incluso sin entender el funcionamiento de la maquinaria con la que trabaja.¹⁴

La nueva relación con la materia que se plantea en el texto de Weil sugiere que esta debe ocurrir a la par de una nueva relación con el propio cuerpo. El lugar de trabajo, al dejar de ser institución panóptica y pasar a ser fuente de creatividad de parte del obrero (para lo cual volcará toda la atención de la que es capaz), promueve que tanto la materia como los cuerpos se inserten en una economía del deseo, donde el trabajo no solo sea aceptable, sino también sea fuente de alegría.

¹⁴ Ver Simone Weil. “Condición primera de un trabajo no servil” en *La condición obrera*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. 237-250.

La nueva percepción sobre la corporalidad en estos poemas incluirá el cuerpo animal. Las formas del sufrimiento de los cuerpos se tratarán no desde la victimización de los individuos, pero sí desde la certeza de que toda forma de violencia parte por una entrega voluntaria o no a la vida institucionalizada. Por su lado, la temporalidad de las cosas, de la materia, en esencia diferente a la humana, permitirá un acercamiento nuevo al mundo objetual de parte de los sujetos poéticos en este *corpus*.

1.5 EN RESPUESTA, LA POESÍA

El primer capítulo de esta disertación, “Roque Dalton: la negatividad que retorna”, está dedicado a *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974). Ciertas lecturas contemporáneas de la obra de Dalton, así como de la literatura comprometida en general, suelen restar valor a su calidad y su potencia, desde una postura crítica con los procesos de la lucha armada de la izquierda en el continente. También ocurre que se trata de pensar la obra de este escritor por fuera o a pesar de su compromiso político con la revolución. Lo que busco probar aquí es que esas lecturas niegan o desplazan el componente central de la producción poética del salvadoreño: su calidad de revolucionaria y comprometida. Entonces, resulta central definir qué se entiende por revolucionario y cómo esta categoría se distancia de la coyuntura de la lucha guerrillera, para significar algo más poderoso y trascendental que las prácticas de la estructura paraestatal en la que devienen los grupos armados. Sostengo que esta suerte de historia paralela de El Salvador que construye a manera de *collage* el poeta en su libro revela el primer ámbito de la resistencia que me interesa explorar: contra la colonialidad de la vida social, del pensamiento, del saber. Esa lucha contra las taras coloniales, en el espacio-tiempo de Dalton, sabemos, va a estar

irremediablemente vinculada a la lucha de la izquierda, así como al pensamiento de teóricos de la colonialidad como Frantz Fanon, cuyas reflexiones en torno a la compleja construcción identitaria del martiniqués me da luces para pensar en la, a la vez, compleja constitución del colonizado en El Salvador. De ahí que el recurso de la ironía resulte central en Dalton: otro de los aspectos estudiados en este capítulo. Esbozo algunas de las vinculaciones entre la escritura testimonial del salvadoreño con su poesía. En un *addendum*, me acerco a las relecturas que han hecho escritores salvadoreños contemporáneos de la obra y la persona de Dalton.

El segundo capítulo, “La poética de la reapropiación del mito en Claribel Alegría: el lugar de la emergencia” gira en torno a los poemas de *Mitos y delitos* (2008) de la escritora nicaragüense-salvadoreña, en particular aquellos que refieren relatos míticos que exponen las prácticas machistas sobre las que se ha montado la relación entre el hombre y la mujer en la sociedad latinoamericana. En ese sentido, me enfoco en los poemas dedicados a personajes mujeres que, a través de su discurso, su inconformidad y el relato de la violencia contra su cuerpo y su espíritu, han desbaratado el control patriarcal sobre sus vidas. Resulta primordial, en ese sentido, entender al patriarcado como generador de falsa conciencia, de todo un aparataje ideológico que permita preservar el *status quo*. El estilo directo y el lenguaje sencillo de Claribel permite que fácilmente sus poemas sean pensados como testimonios de las mujeres que pueblan un momento histórico central en la vida política de nuestro continente: el de las revoluciones de izquierda. Las sugerentes reflexiones de Rita Segato sobre el destino del cuerpo femenino en los nuevos contextos de guerra en nuestro continente son la contraparte teórica de este capítulo. La mujer en los poemas de Alegría deja de ser metáfora del territorio.

En el tercer capítulo, “David Ledesma Vázquez: la conciencia de ser abyecto”, hago una lectura de la poesía amatoria del ecuatoriano. Ledesma se suicidó a los 26 años y por su

temprana muerte, la relación de la identidad con lo que Badiou llama el evento es el *leit motiv* de mi reflexión. El poema deviene instancia de resistencia en una sociedad tomada por los prejuicios y el odio al homosexual, quien al tomar conciencia de su devenir sujeto abyecto logra transformar esa violencia ejercida en su contra en una poesía sardónica y crítica de la modernidad. Ser moderno no significa, en la Guayaquil de mediados de siglo XX, aceptar al otro en su diferencia, sino virar la cara. La constitución de la ciudad se planteará en función de marginar a aquellos que no cumplen con la heteronormativa vigente. El poema en Ledesma, en sus largas pausas y silencios, juega a desmarcarse de todas las formas de represión que el aparato regulador quiere imponer sobre los cuerpos.

Finalmente, en el capítulo “El animal en José Watanabe: el desgaste de la metáfora y el camino del desapego” he leído una selección de poemas del escritor peruano sobre animales. La preocupación central es demostrar cómo la relación del hombre con el animal puede plantearse solo como un “encuentro en la superficie” (que no deja de ser de alcances poderosos). También determinar cómo históricamente el antropocentrismo ha puesto algo así como un velo ante los ojos de los seres humanos, ha solapado la idea problemática y errada de que el hombre es el centro de la creación y sobre todo le ha otorgado una suerte de poder especial para mirar al animal siempre como metáfora de algo más, negando su dignidad de ser vivo, por un lado, y, por otro, solapando todo tipo de violencia contra él. El nuevo humanismo que plantearía un proyecto poético como el del peruano, partiría justamente por mover del centro al hombre y generar una nueva y vitalizada red de afectos.

2.0 ROQUE DALTON: LA NEGATIVIDAD QUE RETORNA

*El verdadero ideal no está en algún más allá sino que,
estando detrás de nosotros en tanto que fuerza impulsora
y delante de nosotros en tanto que meta inspiradora,
está al mismo tiempo en nosotros, y ésa es su verdad*

Soren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*

En el prólogo de *Teoría de la novela* (1916), que Georg Lukács escribe 50 años después de que el libro fuera publicado originalmente, el autor sostiene que su punto de partida fue el estallido de la Gran Guerra en 1914 y la atmósfera de permanente desesperación ante la situación mundial. La concepción central del libro sostiene que “la problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado” (18). En su revisión de la epopeya homérica, señala Lukács, que esta se distingue porque da cuenta de la homogeneidad entre el interior y el exterior del griego. En ese mundo no hay un rompimiento, sino que se da una correspondencia entre ambas instancias que deviene fuente de verdad en el mundo helénico. No existe una guardarraya que separe el mundo de adentro del de afuera.

En la modernidad, sin embargo, y la novela es el género que se corresponde por antonomasia con ese momento histórico, el mundo interior y el mundo exterior se dislocan. Dos

elementos fundamentales de la epopeya entran en crisis, a saber, la figura del héroe y el concepto de verdad. Desfigurado, el héroe moderno deviene antihéroe y la verdad se vuelve imprecisa, elusiva. En la novela moderna no cabe su búsqueda, porque esta no existe más. Todo esfuerzo por alcanzar la verdad no es sino el recorrido infinito alrededor de la misma, sin poder aprehenderla en su esencia.

Cuando una obra literaria en la modernidad pretende dar cuenta de un acontecer histórico, debería abordarse con la misma suspicacia con la que Lúkacs plantea que observemos la enunciación de la verdad en la novela moderna. Así como el andar de héroes desfigurados nos lleva solo a verdades imprecisas, toda forma de historización tiene sus límites en su propia historicidad. Si la reconstrucción literaria de un acontecimiento histórico o una serie de ellos se plantea desde una postura crítica, se revelan las limitaciones del sujeto de enunciación al tratar de dar con la verdad. En ciertas expresiones literarias del siglo XX, esto ha significado dibujar cómo el fin del devenir nación es el deseo imposible de ciertos proyectos políticos que, en particular en el siglo XX, han estado vinculados con la represión totalitaria.

En el panorama de las letras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, surge la figura de Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975). Poeta e intelectual comprometido, cuyo proyecto escriturario pasa por diferentes géneros desde la poesía, pasando por la novela hasta el testimonio. En este capítulo me detendré particularmente en un libro *collage*, *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974).

2.1 LA ACTUALIDAD DE DALTON

Volver hoy a la obra poética de un escritor latinoamericano declaradamente de izquierda, atravesada de forma absoluta por su conciencia revolucionaria y por sus vivencias en torno a la militancia desde mediados de la década de los cincuenta hasta su muerte en los setenta, me lleva a la pregunta inevitable sobre su actualidad. ¿Qué implica volver a leer a Roque Dalton (El Salvador, 1935-1975) hoy, años después de que se haya cerrado el capítulo central del proyecto de la izquierda armada en América Latina y se hayan abierto nuevos caminos a su quehacer político en el continente?¹⁵ ¿En qué sentido la obra de Dalton es índice de la necesidad de repensar y poner en práctica distintas estrategias políticas que permitan al proyecto revolucionario renovarse constantemente? ¿Qué se entiende hoy por revolución? Estas preguntas pueden extenderse en general a la obra comprometida con la lucha de izquierda de escritores latinoamericanos en aquellos años. En este caso específico cabe también cuestionarse en torno a los efectos que produce el lenguaje poético en tanto código de postulados políticos y sociales concretos. Esto último nos llevará a poblar desde una postura crítica el ámbito de la autonomía de la literatura, por un lado, y, por otro, a repensar cómo en la obra del salvadoreño se amplía y se problematiza el sentido de la épica.

Preguntarse por la actualidad de la poesía de Dalton es preguntarse por la actualidad del archivo histórico y literario a partir del cual esta obra adquiere forma. Si el lector percibe que hay un desfase en términos temporales entre ese archivo y nuestra contemporaneidad, tal percepción

¹⁵ En El Salvador, desde al año 2009 el FMLN (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional) se encuentra en el poder. Ese año ganó las elecciones Mauricio Funes y en 2014, quien fuera su vicepresidente, Salvador Sánchez Cerén. Por primera vez en la historia salvadoreña un partido de izquierda asumía el poder por la vía de una votación democrática, 17 años después de firmados los Acuerdos de Chapultepec entre el Estado salvadoreño y el FMLN y tras 20 años de gobierno de ARENA (Alianza Republicana Nacionalista), “partido de derecha ligado a la oligarquía” (Oñate Madrazo). Los gobiernos de Funes y Sánchez Cerén han tenido como mayor objetivo dar cuenta de la violencia en la que se encuentra inmerso el país centroamericano desde la guerra civil.

podría llevar al lector a pensar que el texto literario ha envejecido prematura e inevitablemente. Aquí quiero plantear una lectura alterna y diferente en esencia a esa postura que condena y limita la potencia de una obra como la de Dalton. En este primer capítulo quiero partir de la premisa de que el proceso de verdad¹⁶ —que, en el caso de Dalton, sería la fidelidad al evento de la sociedad comunista— no entra en crisis; es decir, el hecho de que en Dalton el verdadero sentido de lo revolucionario se preserva. Lo que entra en crisis, en América Latina, es la práctica guerrillera que evoca apenas una de las subjetividades convocadas en el acontecimiento de la revolución.¹⁷ Para acercarme a las ideas planteadas en la poesía de Dalton en torno al proceso de verdad que implica la revolución, quiero plantear un ejercicio de lectura particular. Voy a acercarme a sus poemas en busca de una comprensión del nivel de la literalidad del discurso. Así, pretendo entender su poesía como una evocación de la materialidad del mundo y de las renovadas formas de relación entre esa materialidad y los otros actores que conforman su universo poético.¹⁸ Es ahí donde se preserva lo “común”, tal como hoy es posible entender este concepto. La intención de este ejercicio es encaminar mi interpretación hacia la materialidad, la realidad, evocada por la palabra poética, ya que, en ella, y esta es mi tesis, radica su potencia.

¹⁶Aquí se entiende por verdad lo que propone Alain Badiou en “La Ética: Ensayo sobre la conciencia del mal”. Badiou denomina “acontecimiento” a algo que ha pasado, algo irreducible a su inscripción ordinaria en ‘lo que hay’. El proceso de verdad se origina en la decisión de relacionarse a partir de un punto en adelante con la situación desde el punto de vista del suplemento del acontecimiento. Se es fiel a los acontecimientos, sostiene Badiou, y esta fidelidad es siempre ruptura real en el orden propio en el que el acontecimiento ha tenido lugar, sea este político, amoroso, artístico o científico. La verdad es el proceso real de una fidelidad a un acontecimiento. Asimismo, a todo proceso de verdad corresponde un sujeto. Este es el soporte de una fidelidad y no existe antes de esa verdad. No se trata de un sujeto psicológico o reflexivo o trascendental. El militante entra en la composición del sujeto de una política revolucionaria.

¹⁷ Volveré sobre este asunto en páginas posteriores, cuando me refiera a la lectura que hace Duchesne Winter del acontecimiento y el sujeto revolucionarios.

¹⁸ No se trata de negar la metáfora como esencial al lenguaje poético (o al lenguaje en general), sino de poner el foco en la literalidad del lenguaje como ejercicio de lectura para entender qué plantea Dalton en ese nivel. Lo que sí quisiera observar, en este capítulo y en los que vienen, es cómo para los escritores escogidos, ocurre un agotamiento de la metáfora.

La estrategia retórica que Dalton privilegia en su obra es la ironía. Sostengo que el recurso irónico refleja cómo el autor es consciente de sus propias limitaciones como hombre y como revolucionario y, sin embargo, toda la potencia de su discurso se sostiene en su historizar irónico. Esta herramienta puede leerse desde varias perspectivas. En particular, me interesa leerla desde dos líneas que confluyen una con la otra: siguiendo a Frantz Fanon, quien entiende la ironía en contextos coloniales como un mecanismo de defensa del colonizado contra la neurosis, y siguiendo a Søren Kierkegaard en su lectura del ironista como quien “nos enseña a hallar la verdad en lo finito” (Virasoro). Para el propio Dalton, el tono irónico es una forma de lenguaje crítico asumido, en su caso, como poeta colonizado en proceso de descolonización: “Dentro de ese lenguaje las actitudes, al parecer irreverentes, no son una bufonada más, una ‘mueca para hacerse agradable al blanco’, sino una legítima arma de defensa objetiva en dicho lenguaje. Como ha dicho alguien: ‘la ironía del colonizado desacraliza los valores de la cultura sobreimpuesta (la del colonizador, la cultura revolucionaria *ajenada* por el dogma y sus diferentes registros, etcétera), y *la problematiza* con sus mismos elementos’” (*Libro rojo* 120, énfasis de Dalton). Si las características centrales del discurso irónico son decir lo contrario de lo que se piensa y decir seriamente algo que, sin embargo, no se piensa como algo serio (Kierkegaard 275-76), observaremos que, en Dalton, el recurso irónico adquiere una nueva dimensión a través del uso del *collage*. En *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, el escritor repasa la historia de su país recopilando/escribiendo textos de diversa índole: desde crónicas de Indias, pasando por poesía popular, hasta textos tomados de revistas de la “alta sociedad” de El Salvador de su tiempo. El libro abre con un epígrafe de la escritora chilena, Gabriela Mistral: “...El Salvador, el Pulgarcito de América...”. De esta cita, Dalton toma el nombre con el cual llama a El Salvador en el título de su poemario. Pulgarcito es un personaje de un cuento de

Perrault que al nacer es del tamaño de un pulgar. El epíteto “Pulgarcito” entonces evoca el hecho de que el territorio salvadoreño es bastante pequeño en comparación al resto de naciones americanas. La cita de Mistral a los ojos de Dalton es deleznable porque parecería condenar a su país a una pequeñez no solo territorial, sino también política y moral. Por otro lado, el poemario de Dalton puede leerse como un esfuerzo por romper con la “pequeñez” o “estrechez” mental de las clases dominantes de El Salvador, por la cual persiste con creces la colonialidad en este país centroamericano. Dalton escribe sus historias a contrapelo de la Historia oficial que invisibilizó acontecimientos fundamentales de su país como la masacre de 30.000 personas, entre ellas líderes campesinos y comunistas, en 1932, sobre la que volveré más adelante. Así, también echaré mano de las reflexiones de Fanon en torno a las estructuras coloniales y la liberación, para acercarme a este proyecto poético. A lo largo de este ensayo, procuraré trenzar las dos líneas de lectura que propongo. La ironía –como estrategia discursiva y en términos hegelianos “en tanto que *negatividad absoluta e infinita*” (Kierkegaard 281)– lleva a plantear el destino en común del ser humano plasmado en la materialidad del mundo y a la lucha por la liberación como algo que se renueva constantemente y que arroja al mundo, una y otra vez, hombres nuevos.

La producción poética de Dalton se inscribe en un momento de gran fervor y activismo en el mundo en general y en América Latina en particular. En el caso salvadoreño, la crisis política generada por los sucesivos gobiernos militares,¹⁹ así como la crisis social y económica en la que se ve envuelto el país en esos mismos años, cuyo hito inicial es la mencionada masacre de 1932, van a generar la conformación de diferentes grupos armados de izquierda que se consolidarán en 1980 en el FMLN. Uno de estos es el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en cuyas filas militará Dalton y donde encontrará la muerte en 1975. En las primeras décadas del

¹⁹ Desde 1931, año en el que se toma el poder el general Maximiliano Hernández Martínez, hasta 1979 en el que es derrocado el general Carlos Humberto Romero y asume el poder la Junta Revolucionaria de Gobierno.

siglo XX, de la mano de la conformación de los primeros partidos comunistas y sindicatos en la región, se inicia el proceso de liberación de estas naciones, que tendrá un largo aliento, prolongándose hasta finales de ese siglo. Si bien las luchas por la independencia habían ocurrido hacía más de cien años, en las primeras décadas del XIX, las matrices coloniales persistían, particularmente en los países de alta población indígena, en donde el trabajo del obrero –ya sea del campo o de la ciudad– había sido despojado de toda trascendencia y llevado a extremos abusivos, esclavizantes. En este sentido, menciona Negri: “Una vez que se le quita la racionalidad de la medida, el trabajo llega a ser *el mal*. El mal y no meramente la irracionalidad, un mal práctico y no únicamente la falta de un sentido racional” (*Job* 37). Así, la lógica del capital impone el valor por encima del valor de uso y la fuerza del trabajo por encima del trabajo mismo. Muestra de esto es, por ejemplo, el hecho de que en El Salvador republicano, en el año 1881, se aprueba la *Ley de Extinción de Comunidades*, según la cual “la división de los terrenos poseídos por comunidades, impide el desarrollo de la agricultura, entorpece la circulación de la riqueza y debilita los lazos de la familia y la independencia del individuo”. Esta ley revela cuál será el destino del campesino hacia finales del XIX e inicios del XX: trabajar la tierra desde la absoluta enajenación.

En esa línea, es muy elocuente el testimonio de Miguel Mármol²⁰ que Dalton recoge en 1965, cuando conoce en Praga a este dirigente comunista salvadoreño. Ahí, Mármol se refiere con detenimiento a la precariedad del salario y de las condiciones de trabajo del campesino y obrero hacia finales del siglo XIX e inicios del XX. En ese contexto y gracias al concreto

²⁰ Miguel Mármol (1905-1993) nació en Ilopango, en una zona rural de El Salvador en una familia muy pobre. Aprendió el oficio de la zapatería y se destacó como líder sindical y es uno de los fundadores del Partido Comunista de El Salvador (PCE). En el testimonio que recoge Dalton, llama particularmente la atención la importancia que el campesinado tuvo en la conformación del PCE, a diferencia de lo que ocurre en otros países latinoamericanos, donde el campesinado tuvo un rol mínimo o nulo en la conformación de dichos partidos.

esfuerzo por luchar contra el mal que aquejaba a la mayor parte de la población, se da la formación de los primeros cuadros comunistas en El Salvador. La vida política de este país, a lo largo de todo el siglo XX, estuvo marcada por el hecho de que los presidentes que detentaron el poder fueron militares que despótica y sistemáticamente anularon todo germen de oposición, incluso la posibilidad de que, por la vía de la legalidad, se pudieran conformar partidos políticos que no fueran los de los gobiernos de turno. En 1932, el dictador Maximiliano Hernández Martínez (1931-1934, 1935-1944) asestó el más terrible golpe al incipiente y sin embargo vital comunismo salvadoreño. A inicios de ese año, ordena una matanza que se extiende por todo el país para apagar una protesta y huelga general que se había programado para mediados de enero con la intención de rechazar su mandato. Después de esa matanza en la que mueren los mayores dirigentes comunistas salvadoreños –entre ellos, Farabundo Martí–, los movimientos comunista y sindicalista se ven reducidos prácticamente a cenizas. Con el transcurrir de las décadas, el partido irá recobrando fuerza y vigencia, a pesar de funcionar desde la clandestinidad.

En ese contexto, Roque Dalton se inserta en la vida política de su país. A inicios de los años cincuenta, al terminar la secundaria, viajó a Chile en donde cursó estudios de Derecho y en donde comienza sus lecturas en torno al marxismo. Hasta entonces, formado por jesuitas, Dalton se declaraba social-cristiano. De vuelta a El Salvador, ingresa a la universidad en donde forma parte del Círculo Literario Universitario y crea, junto a otros jóvenes escritores, un periódico satírico: *La jodorria, órgano viril al servicio del mal humor*. Ya en este diario, Dalton y sus compañeros de generación darán cuenta críticamente de la conformación de la Historia oficial salvadoreña y de la maniquea categorización de las figuras históricas nacionales, según la conveniencia del dictador de turno. A ese grupo de escritores junto con otros mayores a ellos se les conoce en El Salvador como la “generación comprometida”.

En los años del activismo estudiantil de Dalton, la dictadura militar en El Salvador había prohibido los partidos políticos. Debido a esa ausencia de política partidaria, los artistas y en particular los jóvenes poetas devienen los mayores críticos de la sociedad y la vida política en su país. En 1957, Dalton se afilia al Partido Comunista. En 1960, es encarcelado y sentenciado a muerte, pero logra escapar de la prisión y en 1961 se instala en México. En 1962 viaja a Cuba y en el 64 retorna a El Salvador donde vuelve a caer preso. Escapa nuevamente, en esa ocasión, debido a que la pared de su celda se encontraba en mal estado a causa de los constantes temblores e, irónicamente, colapsó. Viaja a Praga en 1965, donde conoce a Miguel Mármol y compone uno de sus poemarios capitales, *Taberna y otros lugares* (Premio “Casa de las Américas” 1969). Retorna a América y en Cuba recibe entrenamiento militar. En 1973 vuelve de incógnito a El Salvador para incorporarse a las filas del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), una de las cinco ramas de la izquierda revolucionaria que eventualmente decantarían en el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN), actualmente en el poder en El Salvador. En 1975, es acusado por la cúpula del ERP de “encarnar una «tendencia pragmática y pequeño burguesa» en el seno del ERP” (Alvarenga 84). Fue asesinado bajo acusación, en primera instancia, de ser un agente de Cuba infiltrado y, finalmente, de ser espía de la CIA.

La práctica –de corte estalinista– de persecución a co-idearios que eran vistos como amenazas por mantener posturas disímiles al interior de las diversas organizaciones revolucionarias se expandió por América Latina, y propició crímenes como el asesinato de Dalton. Las circunstancias de su muerte no han sido esclarecidas hasta el día de hoy, a pesar de que sus hijos han exigido en las diversas instancias estatales una aclaración. Tristemente, la muerte de Dalton puede leerse como una evidencia de la desviación que los procesos revolucionarios armados vivieron en nuestro continente. Allí, donde la intención era liberar a la

sociedad de las taras coloniales y restaurar el valor del trabajo obrero, se autosaboteó todo esfuerzo de lucha por la justicia y la igualdad. Si bien se puede pensar que con esas prácticas se da el inicio del fin de aquellos procesos, aquí quiero leer la poesía comprometida de Dalton como un discurso paralelo en el que sí se preserva el sujeto revolucionario. Juan Duchesne Winter, en *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*, explica con claridad el surgimiento del sujeto revolucionario en el contexto de las narraciones guerrilleras argentinas, por lo que me permito la extensa cita a continuación:

Podemos suponer que el sujeto articulado por las narraciones guerrilleras argentinas no corresponde a una entidad social (por ejemplo, de clase) ni a una subjetividad particular (cultural, psicológica) ni a figuración alguna del “yo” o el ego, sino a la entrada en composición de x individuos o colectividades con lo que Alain Badiou postula como el acontecimiento político transformador de una situación histórica dada, ello es, el acontecimiento revolucionario. Interpreto libremente la definición de Badiou y veo este acontecimiento, no necesariamente como un acontecimiento puntual, propio de una revolución consumada en el sentido clásico (insurrección general, derrocamiento del poder establecido y constitución de un nuevo poder –independientemente del éxito o fracaso de esta secuencia), sino como un enjambre de eventos concatenados a partir de los cuales se escenifica la experiencia política como negación de “lo que hay”, del *status quo*.

[...]

El sujeto revolucionario es una construcción ideal en la que inciden las múltiples y diversas formas y contenidos de la experiencia política en la medida en que

asumen el carácter transformador y universal del acontecimiento. (270-72)

En su libro, Duchesne Winter pasa a leer los testimonios de los guerrilleros argentinos como una “memoria crítica” del evento revolucionario. En *Las historias prohibidas del Pulgarcito* de Dalton no es posible hacer ese ejercicio retrospectivo y crítico, sino más bien habría que observar cómo, en su lectura particular y crítica de la historia salvadoreña, el poeta asume la necesidad de actualizar en cada momento el gesto de resistencia contra las imposiciones coloniales. La lectura que hace Duchesne Winter de Badiou me interesa particularmente porque no entiende el acontecimiento revolucionario como un acontecimiento puntual, sino como una experiencia política de negación de lo que hay. En ese sentido, entonces, este acercamiento a Dalton se da desde la certeza de que la revolución está ocurriendo, se está renovando, siempre que ocurra un acontecimiento que niegue el *status quo*.

Aquí merece la pena establecer la diferencia entre la lucha revolucionaria armada y su fracaso, y el sentido de revolución que quiero destacar a partir de la poesía de Dalton. En esa línea resulta iluminador acercarnos a la obra de Ana María Amar Sánchez, *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*. Amar Sánchez distingue entre el derrotado o el que triunfa antiheroicamente y el fracasado, “Esto significa comprender la irreconciliable distancia que media entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición de los segundos frente a la resistencia y la capacidad de memoria de los primeros” (12). A la luz de las reflexiones de Amar, resultaría absolutamente posible y esclarecedor leer a Dalton como “«perdedor vocacional» envuelto en la maraña de la Historia” (19). Se trata de un personaje que “[arrastra] consigo la historia de su tiempo” (21). En su lectura de un fragmento de María Zambrano, Amar Sánchez sostiene que lo que verdaderamente importa de la derrota es que se trata de “un espacio de resistencia que mira hacia el futuro” (27). La poesía se acomoda en lo

rizomático y preserva en ella a través del tiempo la posibilidad de pensar los procesos históricos de este continente, ya no como un fracaso, sino como procesos no cerrados, en permanente mutación y generadores de esperanza.²¹ El debate en torno al fracaso del proceso revolucionario ha sido uno de los temas centrales de la academia latinoamericanista. Si bien son varios los frentes en los que este debate se ha desarrollado, uno de los más destacados es aquel en el que oponen sus perspectivas Beatriz Sarlo, en particular en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* y John Beverley en *Las interrupciones del subalterno y Latinoamericanismo después del 911*. Mientras Sarlo opina que la lucha se perdió, que miles de jóvenes idealistas fueron arrojados a un matadero en nombre de un ideal perdido a priori y todos los ideales de la izquierda se desvanecieron en el proceso revolucionario; para Beverley, los procesos del socialismo del siglo XXI en América Latina no se hubiesen dado de no haber sido porque la lucha armada se dio décadas antes; desde su perspectiva, esa lucha permitió el despertar de una sensibilidad política y social que se aleja de la tradición neoliberal en el continente.

2.2 LAS HISTORIAS PROHIBIDAS: LA RECONSTRUCCIÓN IRÓNICA DE LA HISTORIA

En *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, como mencionamos anteriormente, Dalton construye un *collage* en base a diferentes tipos de textos. La propuesta es dar cuenta de cómo la lucha armada, en nombre de la liberación, en los territorios de lo que hoy es El Salvador se inicia no en

²¹ Sostiente Amar Sánchez: “Los héroes «memoriosos» recuerdan la historia de los vencidos y se reconocen como perdedores, porque como dice Reyes Mate «solo recuerdan los sobrevivientes, [...] no es el recuerdo de los vencedores sino el de los vencidos el que crea la esperanza»” (58).

el siglo XX por la vía de la inoculación del marxismo en ese país, sino con la misma llegada de los conquistadores ibéricos a inicios del siglo XVI. El primer texto del libro, titulado “La guerra de guerrillas en El Salvador”, está conformado por dos fragmentos: el de una crónica de Indias – el informe de Pedro de Alvarado a Hernán Cortés, conquistador del imperio azteca, “al volver derrotado de su primer intento de someter a los pipiles de Cuzcatlán” (en Dalton, *Historias*, 3)– y un fragmento del discurso del Jefe de Estado Mayor entrevistado por los periodistas asistentes a la ceremonia protocolaria con la que se dio inicio a la Tercera Conferencia de Altos Oficiales de los Ejércitos de la Zona del Caribe. Dalton interviene mínimamente ambos textos: al escoger los fragmentos y, en el caso de la crónica de Indias, al subrayar algunas líneas de la misma. La autoría de los textos no es suya; sin embargo, al ser enajenados de su primer contexto, el autor salvadoreño apuesta por el efectismo. Lo que hace Dalton genera un proceso de lectura particular, semejante al que el espectador vive ante el *ready-made*. Este gesto vanguardista nos remite a la necesidad de una nueva lectura, crítica de los textos existentes, incluso una resemantización de los mismos.²²

Cuando Bürger lee las obras vanguardistas producidas en base al montaje, se refiere al carácter enigmático de dichas obras que se opone a la necesidad del lector o el espectador de captar un sentido.²³ Ante esta coyuntura, propone Bürger que el lector/espectador no se acerque a este arte en busca de sentido, sino procurando “encontrar los principios consecutivos de la obra, a fin de encontrar en estos la clave del carácter enigmático de la creación” (147). A propósito de

²² En el ámbito de las vanguardias históricas, los primeros en trabajar el *collage* son los dadaístas. Quienes, en el contexto de la Revolución Bolchevique y siguiendo las órdenes de Lenin, llevaron a cabo el uso de la técnica del *collage* en el diseño gráfico para ofrecer al público espectador la posibilidad de mirar el mundo objetual que les rodea desde una nueva sensibilidad son los constructivistas rusos.

²³ Sergei Eisenstein también reflexiona sobre la teoría del montaje y propone el término “montaje de atracciones”: se trata de yuxtaponer planos mediante el montaje para dar lugar a una imagen total que fuera más allá de la simple suma de las imágenes parciales, cuyo significado es más bien el ‘producto’ de las partes. Las imágenes no están aisladas, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos dando lugar al todo común (“Eisenstein”).

Las historias prohibidas del Pulgarcito, si bien la estrategia utilizada es la del montaje, no se puede decir que se trate de un libro enigmático. Su sentido es claramente distinguible: se trata de producir un discurso a contrapelo del discurso histórico oficial. Por esto, el *collage* daltoniano se distancia del producido en el contexto de la vanguardia histórica; sin embargo, hay algo en el procedimiento seguido por el poeta que preserva en una medida el sentido revolucionario del *collage* vanguardista. Para Adorno, la negación de la síntesis²⁴ que ocurre en el montaje deviene principio de creación (en Bürger 141). Si bien hemos mencionado que *Las historias* sí alcanza esa síntesis en lo que respecta a la producción de unidad de significado, la negación de la síntesis ocurre en otros niveles: en la concepción de la historia salvadoreña que se plantea en este libro y en el constante uso de la ironía como estrategia retórica.

Volviendo al primer poema del libro, “La guerra de guerrillas en El Salvador”, los fragmentos subrayados por Dalton en la primera parte, la crónica de Alvarado, conducen la atención del lector sobre las estrategias, que hoy llamaríamos guerrilleras, de los pueblos pipiles que el conquistador intentó vanamente doblegar: “*se alzaron para el monte [...] cuando supe que nos había caído atrás mucha gente de guerra; golpeando / la retaguardia [...] Y como los pueblos de adelante vieron que en campo abierto los desbaratábamos, / determinaron alzarse [al monte] y dejarnos los pueblos [...] pues todos se fueron / a las sierras [...] Sobre estos indios de esta ciudad de Cuzcatlán/ estuve diecisiete días y nunca, / por más entradas al monte que mandé hacer, ni / por más mensajeros que envíe, / los pude atraer: / por la mucha espesura de los montes y grandes sierras y quebradas / y otras grandes fuerzas que tenían*” (en Dalton, *Historias* 3-11). El abandono de los poblados para huir hacia la sierra, el atacar inesperadamente y por la retaguardia, el dominio de la orografía de parte de los indios son todas estrategias que se

²⁴ “Cuando Adorno interpreta la negación de la síntesis como negación de sentido en general, conviene recordar que incluso la negación de sentido es una manera de dar sentido” (Bürger 143-144).

corresponden con la guerra de guerrillas tal como esta se llevó a la práctica durante la Guerra fría.

En la segunda parte del poema, la del Jefe de Estado Mayor del ejército salvadoreño, este hace especial énfasis en mencionar que todos sus esfuerzos contribuyen “[...]para que nunca surja en El Salvador esa repugnante mancha roja de la guerra de guerrillas, método de combate ajeno a las tradiciones de nuestra civilización occidental, creado por mentalidades traicioneras y bajas como la del judío Carlos Marx, el tártaro-ruso Lenin y el amarillo Mao Tse-tung” (en Dalton, *Historias* 12). Si bien la voz del conquistador y la voz del Jefe de Estado Mayor del ejército salvadoreño se igualan al ser ambas las voces de los opresores que pretenden monopolizar el uso de la violencia para imponer o salvaguardar un régimen –llámese colonial, llámese dictatorial–, la primera desmiente a la segunda: la guerra de guerrillas no es un método de combate ajeno a los salvadoreños, es el más antiguo de los métodos utilizados en esos territorios. La intención de Dalton se hace patente: los caminos de la historia que él quiere narrar han sido negados en boca de aquellos que tradicionalmente han detentado el poder. Esta es la historia de una resistencia sistemática contra las diversas formas de violencia estatal. Si bien hay distancias entre ambos momentos –la resistencia pipil y la guerra de guerrillas en el siglo XX–, sobre todo respecto a las motivaciones ideológicas alrededor de la conformación de las guerrillas centroamericanas, la intención de Dalton es igualar²⁵ ambos momentos para echar luces sobre la

²⁵ Otra voz que en nuestros días plantea el mismo ejercicio crítico es la del grupo punkero feminista Pussy Riot. A inicios del 2013, en un intercambio epistolar entre el filósofo Slavo Žižek y Nadezhda Tolokonnikova de Pussy Riot, encarcelada en Rusia un año antes, acusada de vandalismo, Žižek señala: “John Jay Chapman, an American political essayist, wrote this about radicals in 1900: ‘They are really always saying the same thing. They don’t change; everybody else changes. They are accused of the most incompatible crimes, of egoism and a mania for power, indifference to the fate of their cause, fanaticism, triviality, lack of humour, buffoonery and irreverence [...] It may appear that people do not follow you, but secretly, they believe you, they know you are telling the truth, or, even more, you are standing for truth. But what is this truth? Why are there actions to Pussy Riot performances so violent, not only in Russia? All hearts were beating for you as long as you were perceived as just another version of the liberal-democratic protest against the authoritarian state. The moment it became clear that you rejected global

fuerza de esa violencia estatal y así observar cómo el proceso de la conformación de la modernidad es un proceso continuo, de larga data, cuyos orígenes se remontan a la conquista europea en América.

Hay que aprehender la ironía daltoniana en su justa medida. Para Kierkegaard, el método irónico consiste en preguntar no con interés de respuesta, “sino para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío” (103). El vacío revelado a través de un gesto mínimo –en este caso, juntar dos fragmentos de textos producidos en momentos históricos bastante alejados uno de otro y ponerles un título en común– es el vacío del discurso de la colonialidad cuyo sujeto de la enunciación es profundamente autorreferencial, autocomplaciente e impone un Yo alejado de la realidad de los sujetos marginados y enajenados. Es como si el discurso de la colonialidad/modernidad se sostuviera sobre esclavos fantasmas que no adquieren corporalidad en tanto no se los nombra, porque el que nombra a través de un lenguaje –que cree único– es el colonizador.

En *Las historias*, abundan personajes subalternos, demonizados o radicalmente invisibilizados por la Historia oficial de El Salvador: Mateo Antonio Marure, Anastasio Aquino, Francisco Morazán, entre otros muchos, que son reivindicados de diversas maneras: por ejemplo, a través del discurso contrahegemónico del refranero y de la poesía popular, como en las coplas de José Antonio Save dedicadas a Morazán: “Nos amaba a los del pueblo, / y una vez le oí contar / que es el pueblo cosa buena... / ¡Que viva mi General!” (en Dalton, *Historias* 41). Si bien la concepción de la Historia para un materialista dialéctico como Dalton conlleva a pensar en la sociedad comunista como la síntesis de la Historia, en el caso de El Salvador, esa síntesis estaba

capitalism, reporting on Pussy Riot became much more ambiguous. What is so disturbing about Pussy Riot to the liberal gaze is that you make visible the hidden continuity between Stalinism and contemporary global capitalism” (“Nadezhda”).

lejos de darse en los años de la lucha armada; es decir, en los años de la actividad político-militar del poeta. Teóricos como Bolívar Echeverría se han referido a las taras que han condenado a las repúblicas latinoamericanas a permanecer al margen de la Historia:

[Los dueños de la tierra] condenaron a la masa de dinero-renta de sus propias repúblicas a permanecer siempre en calidad de capital en mercancías, sin alcanzar la medida crítica de dinero-capital que iba siendo necesaria para dar el salto hacia la categoría de capital productivo,

[...]

Privadas de esa fase o momento clave en el que la reproducción capitalista de la riqueza nacional pasa por la reproducción de la estructura técnica de sus medios de producción –por su ampliación, fortalecimiento y renovación–, las repúblicas que se asentaron sobre las poblaciones y los territorios de la América Latina han mantenido una relación con el capital –con el “sujeto real” de la historia moderna, salido de la enajenación de la subjetividad humana– que ha debido ser siempre demasiado mediata o indirecta. (Echeverría, “América Latina”)

El libro de Dalton como un todo apunta a dar cuenta de que –a pesar de las estructuras coloniales bajo las cuales se ha dado la vida política y social en El Salvador, antes y después de la independencia, a pesar de esa relación “mediata o indirecta” con el capital, a pesar de la ausencia de una real síntesis en términos históricos– gracias a la constante resistencia que a lo largo de los últimos cinco siglos se ha erigido contra la violencia colonial y las lógicas de hacienda es posible y necesaria la intervención de procesos y sujetos radicales que se opongan a ese *status quo*. Esa resistencia surge en diversos momentos de la historia salvadoreña como

germen de la negatividad²⁶ necesaria para transformar la sociedad. Como hemos mencionado, en la historia de El Salvador toda esa negatividad celebrada por Dalton no decanta en una transformación total de la sociedad, y el poeta tiene total conciencia de ello. El libro de Dalton va a caballo entre la certeza de que el *status quo* permanece, así como la vocación marxista de criticar, intervenir, transformar esa realidad. En ese debate entre su certeza y su vocación, la ironía pasa a ser una estrategia retórica revolucionaria en sintonía con prácticas y discursos populares salvadoreños.

Esto se aprecia en el poema “Viejuemierda”, en el que Dalton se refiere a Alberto Masferrer. Masferrer es considerado uno de los más grandes ideólogos del modernismo salvadoreño. Dalton arremete en su contra porque, desde su perspectiva, se convierte en el ideólogo de las dictaduras y la oligarquía salvadoreñas ya que su propuesta se corresponde con la del reformismo oficial. Como sostiene Melgar Brizuela, la radicalidad de Dalton no se aviene con posturas reformistas y de ahí su crítica a Masferrer: “Quiso ser como Gandhi, pero le faltó profundidad, historia, / confrontación real contra el principal enemigo de su país [...] Del cristianismo aprendió la paciencia de la otra mejilla. / Y contra la violencia alzó la lechuga del vegetarianismo” (*Historias* 104). La mayor crítica en su contra es que su palabra es tramposa, porque “denuncia la generalidad infinita del mal / y propone soluciones de hormiga” (109). Dalton revela cómo los discursos más progresistas de El Salvador de entonces no alcanzan el grado de negatividad necesaria para lograr el cambio real en una sociedad profundamente injusta como la salvadoreña. En sintonía con Fanon, a través de su crítica, Dalton incita a huir “de ese movimiento inmóvil en que la dialéctica se ha transformado poco a poco en lógica del equilibrio” (Fanon, *Condenados* 290). Para Masferrer, “No se trata tan solo de preferir el verbo a

²⁶ Negatividad entendida como acción humana, transformadora y creativa.

la acción: / se trata de establecer una palabra que con su brillo / o con el brillo de soluciones fantásticas / oculte el sonido profundo de la realidad, su verdad última” (110). La crítica daltoniana alcanza en este punto uno de sus mayores paralelismos con la crítica marxista al pensamiento idealista y al materialismo tradicional²⁷ y esa correspondencia vitaliza su discurso en tanto el aparato ideológico, como sostiene Frantz Fanon, otorga coherencia a la vida y al quehacer políticos de las naciones que alcanzan la liberación (*Revolución* 210). Ese sonido profundo de la realidad es el que hay que develar, porque constantemente es ocultado, disfrazado, postergado. Dalton devuelve la poesía a la praxis y, a través del recurso irónico de decir exactamente lo que no se piensa, muestra las costuras del discurso masferriano:

El actual régimen social es injusto: construyamos letrinas.

El latrocinio nos ahoga: dejemos prendas usadas de vestir en el traspatio

para que el buen ladrón no se vea obligado a seguir adelante.

La prostitución prolifera: enseñemos a leer a las muchachas.

La explotación es la principal relación humana del país: oremos (Dalton, 109-110)

Aquí, siguiendo a Fanon, quisiera acercarme al concepto de ironía para entender su funcionamiento en tanto mecanismo de defensa en el plano de la psicología del colonizado. Fanon nos remite al contexto martiniqués y, en *Piel negra máscaras blancas*, se refiere a este

²⁷Echeverría explica con detenimiento la crítica que Marx hace tanto al materialismo tradicional como al idealismo en las *Tesis sobre Feuerbach*: “[El discurso materialista-empirista] trata de fijar [la objetividad] como substrato metafísico, como cosa exterior siempre ya dada frente al sujeto, pero lo específico de la objetividad desborda el alcance de este intento teórico. Para problematizar adecuadamente lo que distingue a la objetividad en cuanto tal es necesario considerarla ‘*subjetivamente*’, esto es, como proceso en curso, y como proceso que afecta esencialmente y por igual tanto al objeto como al sujeto que aparecen en él; considerarla ‘*como actividad*’, como praxis que funda toda relación cognoscitiva sujeto-objeto y que constituye, por tanto, el sentido de lo real y la posibilidad de comunicar y significar [...] El ‘idealismo’ descuida y deja de lado el carácter prioritario de la relación sujeto-objeto con respecto a cada uno de sus dos términos, y erige al primero de ellos, al sujeto, en calidad de fuente y fundamento de ella; abandona así, al mismo tiempo que la presupone, la noción de objetividad como proceso de constitución tanto del sujeto como del objeto, e introduce en su lugar una noción diferente en la cual el proceso de constitución aparece como un acto unilateral de construcción del objeto por parte del sujeto” (*Materialismo* 23-25).

proceso con detenimiento en lo que respecta al lenguaje y a la relación entre hombres y mujeres. En estas dos instancias, la socialización impuesta desde una perspectiva racista niega al sujeto colonizado “la posibilidad de ser hombre” (73), ya que su lenguaje se revela como “mala imitación” y su deseo siempre como “patología”. Ante esa imposibilidad, Fanon plantea dos opciones que surgen en el mismo orden en el que las resumo. La primera, la del sujeto que desea ser blanco, porque esto implica la posibilidad de acceder a ciertos beneficios y a una consideración particular en la sociedad colonial, pero que, a pesar de sus esfuerzos por “maquillar” o “blanquear” su negritud, nunca deviene “blanco” a los ojos del colonizador o en el contexto de la metrópoli imperial. La segunda, la del sujeto que, consciente de la cosificación que el blanco ejerce sobre su persona, asume su negritud como su particular forma de ser y estar en el mundo, esencialismo como bandera de lucha y de reivindicación.

Fanon menciona que en las Antillas la ironía es un mecanismo de defensa contra la neurosis: “Un antillano, sobre todo un intelectual, que no se encuentra en el plano de la ironía descubre su negritud. Del mismo modo que en Europa la ironía protege contra la angustia existencialista, en Martinica protege contra la toma de conciencia de la negritud” (Fanon, *Revolución* 28). ¿Qué concepto de ironía se desprende de este fragmento de *Por la revolución africana*; qué implica decir que esta es un mecanismo de defensa contra la neurosis? Me parece que el comentario de Fanon se puede leer de dos maneras.

La primera es pensando al sujeto irónico como aquel que está a medio camino entre el colonizado que quiere ser blanco y el colonizado que asume su negritud.²⁸ La ironía surge en el primero para no ser lo segundo. Si el colonizado no quiere asumir su negritud es porque asumirla implicaría negar su deseo explícito de ser blanco; además, al asumir su negritud, este asumiría

²⁸ En *Piel negra máscaras blancas*, Fanon plantea a ambos sujetos como diferentes estadios de un proceso societal evolutivo.

una lucha que el sujeto que quiere ser blanco no quiere asumir. La ironía, en este caso, se alinearía con el *status quo*. El concepto que se desprende entonces de este fragmento es el de la ironía como la máscara blanca hecha discurso, es el hilo que sostiene a esa máscara sujeta a la piel negra.

La segunda lectura que se puede hacer nos lleva a pensar en la ironía como una estrategia a través de la cual el sujeto irónico no asume su negritud, porque la trasciende; este sujeto no se asume negro, se asume ser humano. Esta postura ontológica es uno de los momentos más importantes del pensamiento de Fanon:

desorientado, incapaz de estar fuera con el otro, el blanco, que me aprisionaba implacablemente, me fui lejos de mi ser-ahí, muy lejos, constituyéndome objeto. ¿Qué otra cosa podía ser esto para mí sino una rotura, un desgarramiento, un despegamiento, una hemorragia que coagulaba sangre negra por todo mi cuerpo? Sin embargo, yo no quería esta reconsideración, esta tematización. Yo quería sencillamente ser un hombre entre otros hombres. Yo hubiese querido llegar liso y joven a un mundo nuestro y, juntos, edificar. (*Piel* 93)

Ante la inminencia de un deseo de ser hombre²⁹ y no una raza, la cuestión de la liberación surge en el panorama. Said sostiene que es Fanon quien “con más contundencia y decisión que nadie, expresa el inmenso giro cultural, desde el terreno de la independencia nacionalista hacia el campo teórico de la liberación” (414). Para Fanon, el fin de los procesos de liberación –a

²⁹ Para una crítica del humanismo europeo contra el que se erigiría el humanismo de corte fanoniano, ver el “Prefacio” escrito por Sartre para *Los condenados de la tierra*, en donde menciona: “Primero hay que afrontar un espectáculo inesperado: el *striptease* de nuestro humanismo: no era sino una ideología mentirosa, la exquisita justificación del pillaje; sus ternuras y su preciosismo justificaban nuestras agresiones [...] Los buenos espíritus, liberales y tiernos –los neocolonialistas, en una palabra– pretendían sentirse asqueados por esa inconsecuencia [la de pronunciar al mismo tiempo palabras como libertad, igualdad, fraternidad y chino negro, cochino judío, cochino ratón]; error o mala fe: nada más consecuente, entre nosotros, que un humanismo racista, puesto que el europeo no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos” (23-24).

diferencia del de los procesos independentistas que terminan por alterar meramente los papeles y no la praxis— es alcanzar un nuevo humanismo a través de una conciencia clara de las necesidades sociales y políticas (*Condenados* 186). A la luz de esta idea quiero continuar mi acercamiento a la poesía de Dalton. El poeta que busca su liberación y la de su pueblo se distancia de esencialismos en nombre de una nueva humanidad y echa mano de la ironía para no sucumbir a la neurosis del sujeto colonizado. Esta postura enmarcada en la ironía se corresponde muy bien con cómo Edouard Glissant imagina una nueva humanidad desde “pensamientos inseguros de su propio poder, que tiemblan y juegan con el miedo, con lo irresuelto, con el temor, la duda, la ambigüedad, [que] son capaces de atrapar mejor la conmoción en curso” (citado en Cordóbs). Ese pensamiento que tiembla, el del sujeto irónico, es en alguna medida el pensamiento del derrotado, de aquel, decíamos leyendo a Amar Sánchez, de donde es posible que surja la esperanza.

En “Hechos, cosas y hombres de 1932”, Dalton junta una variedad de textos, desde un breve resumen de los acontecimientos de ese año en El Salvador a modo de un guión cinematográfico, hasta fragmentos de frases “célebres” del déspota teósofo Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966), culpable de la matanza de campesinos en todo el país ocurrida también ese año. En el subapartado correspondiente a estas frases, titulado “Filosofía para gobernar El Salvador por períodos no mayores (ni menores) de trece años”, el primer pensamiento de Martínez reza: “‘Es bueno que los niños anden descalzos. Así reciben mejor los efluvios benéficos del planeta, las vibraciones de la tierra. Las plantas y los animales no usan zapatos’ (Ante un ofrecimiento hecho por Mr. Windall A. Dalton, en nombre de la colonia norteamericana residente en El Salvador, de regalar sandalias de hule a los niños descalzos de las escuelas públicas)” (en Dalton, *Historias* 125). Este personaje como salido de la peor pesadilla de

los realistas mágicos latinoamericanos es, por sí mismo, una caricatura de gobernante. La realidad misma del martinato –que es como popularmente se conoce a este período de la historia de El Salvador– es irónica. De ahí que el uso del *collage* para componer “Hechos, cosas y hombres de 1932” funcione adecuadamente; sus partes, tomadas literalmente de otros textos o compuestas *ad hoc* como breves resúmenes de diversos momentos del martinato, permiten al lector armarse una idea bastante completa de los múltiples excesos del dictador:

“En ocasión de haberse desatado un brote epidémico de viruela en El Salvador, el General Maximiliano Hernández Martínez se negó en absoluto a poner en práctica las medidas antiepidémicas modernas o a aceptar la ayuda de los organismos internacionales de salud. Simplemente mandó a forrar en papel celofán de colores los faroles del alumbrado público, aduciendo que los rayos de la luz así matizados bastarían para purificar el ambiente, matando a las bacterias de la peste”. (126, las comillas son parte del texto de Dalton)

Este hombre, que se creía “Dios en El Salvador” (126), efectivamente hizo de su gobierno un monstruo a su imagen y semejanza: ridículo, excesivo y asesino. Extrapolando una reflexión socrática, es “un tirano que no tiene el coraje de gobernar el mundo real”, sino que escoge matar antes a todos sus súbditos para, “orgullosa y plenamente seguro, gobernar sobre un silencioso reino de pálidos espectros” (Kierkegaard 121). Ese reino de pálidos espectros es lo que Hernández Martínez erigió para sí y lo que Dalton acertadamente muestra al lector en los retazos que forman su montaje. El *collage* es el procedimiento a través del cual Dalton decide reconstruir la historia lo más apegado a la realidad que le es posible, porque con los procedimientos artísticos que echan mano del montaje “se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista” (Bürger 140). Aquí no hay espacio para el

lirismo, sino que hay una recuperación del impulso épico original a través del cual es posible componer un poema en donde la multiplicidad de voces destruya la teleología que apunta a la unidad del discurso histórico oficial. El Yo poético, con mayúscula, se desplaza, se desvanece abriendo camino a otras voces que desde muy concretos lugares de enunciación resisten y se oponen a la violencia colonial, y sobre todo permiten entender con claridad que existen necesidades sociales y políticas concretas que deben ser visibilizadas y sobre las cuales hay que intervenir.

Señala Kierkegaard, en su tesis sobre la ironía socrática, que “el elemento del ironista es, por un lado, la variedad de lo real; por el otro lado, sin embargo, su paso sobre esta es flotante y etéreo” (177). Dalton narra la historia de su país a fuerza de juntar fragmentos de los discursos más disímiles, y en tanto él meramente acomoda piezas de discursos ya existentes, su quehacer irónico es flotante y etéreo. En *Las historias* hay poemas de creación exclusiva de Dalton, y, en esos casos, su ironía se erige contra todo lo establecido. La ironía se muestra “más que nada como aquella que concibe el mundo, que busca mistificar el mundo que le rodea, no tanto para ocultarse ella misma sino para *hacer que otros se revelen*” (Kierkegaard 278-79). Es preciso que lo antiguo se muestre en toda su imperfección (286) para que sea posible la nueva humanidad hacia la que apunta la lucha de Dalton y buena parte de sus contemporáneos. Si bien el ideal del hombre nuevo es uno de los lugares comunes de las luchas de izquierda en América Latina, me parece que es inminente revitalizar ese concepto, devolverle su agencia, desgastada en las desviaciones que vivieron los procesos revolucionarios de nuestro continente. Y aquí nuevamente el humanismo fanoniano se acerca al que leo en Dalton: se trata de querer “marchar constantemente, de noche y de día, en compañía del hombre, *de todos los hombres*” (Fanon, *Condenados* 291, el subrayado es mío). Sería más preciso decir que en lugar de dirigirse hacia

una nueva humanidad, hay algo de esa nueva humanidad ya en Dalton, ya en buena parte de su generación. Ellos son “la negatividad de la herida que no cierra el sistema, sino que lo abre” (Biset 145). Ese ser humano nuevo *que debe renacer una y otra vez* ha de enfrentarse en cada momento histórico contra la opresión y la esclavitud, a través de mecanismos concretos de resistencia y lucha y ha de convocar a otros en esa revuelta contra la muerte y hacia la liberación. Dalton halló esa concreción en la revolución y en la poesía, vinculadas ambas al punto que, en la dedicatoria de *Taberna y otros lugares*, el poeta escribe: “Yo llegué a la revolución por la vía de la poesía” (*Taberna* s/n).

2.3 LA COMUNIDAD DALTONIANA O LA RESISTENCIA A LAS FORMAS TOTALITARIAS

En varios de los poemas del libro, Dalton convoca a la resistencia, a la rebelión de los otros – para entrar en sintonía con Kierkegaard– contra el poder establecido por esa suerte de estado totalitario que fue El Salvador a lo largo del siglo XX. Para Jean-Luc Nancy, los Estados totalitarios apelan siempre a un esencialismo que clausura toda posibilidad de comunidad, entendida como un “estar-con” en la diferencia (*Comunidad*). Así, el epítome del Estado totalitario en el siglo XX es la Alemania nazi que en nombre de la pureza racial elimina o somete a los que fueron diferentes. En el caso salvadoreño, la vinculación entre Hernández Martínez y el fascismo europeo fue evidente. Dalton da cuenta de estos vínculos y de la habilidad política de Hernández Martínez en el contexto de la II Guerra Mundial, en un texto titulado “Martinezkampf” en *Las historias*:

Los Estados Unidos reconocieron al Gobierno de Martínez en 1933. En 1934 Martínez dicta una ley discriminatoria contra las minorías árabes, hindúes y chinas. Se prohíbe la entrada de negros al país. En 1936 Martínez reconoce al Gobierno de Franco, antes que Hitler y Mussolini. Martínez reconoció asimismo al Manchukúo, el estado títere del imperialismo japonés en Manchuria.

Un coronel prusiano, Von Bonster, funge como Director de la Escuela Militar.

El Presidente Martínez hace llegar al Estado Mayor alemán un plan táctico de desembarco de tropas en costas norteamericanas.

En el puerto natural salvadoreño de Mizata se abastecen submarinos japoneses.

A fines de 1941 El Salvador declara la guerra a Japón, Alemania e Italia. El Gobierno de Martínez incauta las propiedades de los ciudadanos de dichos países residentes en El Salvador. (124)

Hernández Martínez, a pesar de ser él mismo uno de los fascistas más recalcitrantes de América Latina, no duda, cuando su olfato político así se lo indica, en declarar la guerra a sus mayores referentes morales: Hitler y Mussolini. En su mandato, sin embargo, las prácticas no dejaron nunca de ser xenófobas y represivas. Trató, haciendo uso de la violencia más extrema, de eliminar todas las diferencias, de anular la posibilidad del “estar-con”.

La poesía de Dalton pone el dedo en la llaga de la historia salvadoreña. El poema “Todos” es muy explícito, no tanto en manifestar las formas concretas que desde su perspectiva debería asumir la vida social, sino en dar cuenta que el “estar-con” debería ser impostergable y que eso implica oponerse de forma efectiva al Estado absoluto que se vende con el nombre de “patria”. Este poema es central en *Las historias*, porque es aquí donde Dalton, con toda la fuerza de su palabra poética, convoca. A continuación, el texto completo:

Todos nacimos medio muertos en 1932
sobrevivimos pero medio vivos
cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros
que se puso a engordar sus intereses
sus réditos
y que hoy alcanza para untar de muerte a los que siguen naciendo
medio muertos
medio vivos

Todos nacimos medio muertos en 1932

Ser salvadoreño es ser medio muerto
eso que se mueve
es la mitad de la vida que nos dejaron

Y como todos somos medio muertos
los asesinos presumen no solamente de estar totalmente vivos
sino también de ser inmortales

Pero ellos también están medio muertos
y solo vivos a medias

Unámonos medio muertos que somos la patria

para *hijos suyos podernos llamar*
en nombre de los asesinados
unámonos contra los asesinos de todos
contra los asesinos de los muertos y de los medio muertos

Todos juntos
tenemos más muerte que ellos
pero todos juntos
tenemos más vida que ellos

La todopoderosa unión de nuestras medias vidas
de las medias vidas de todos los que nacimos medio muertos
en 1932 (Dalton, *Historias* 128)

En “Todos”, el autor, a través de la repetición constante de dos expresiones y sus respectivas variantes: “medio vivos” y “medio muertos”, evoca una corporalidad problemática. Aunque no se mencione en el poema, es difícil no pensar en el cuerpo de Miguel Mármol. Él, junto a otros líderes comunistas, fue condenado a muerte y fusilado en la masacre de 1932. Después del fusilamiento, su cuerpo fue acomodado en una pila junto con los cadáveres de los otros líderes y militantes comunistas ya que los militares pensaron que había muerto. Llegada la noche, Mármol –su cuerpo sangrante, atravesado de balas– logra escapar de sus captores. Se introduce en el campo y camina durante días hasta dar con unos compañeros que lo atienden y curan. El suyo es el cuerpo de un hombre medio vivo, medio muerto. Es el hombre que, como Job, ante los despojos en que se convierte su cuerpo, desdice de todo, de toda ética, de su

proyecto revolucionario, anhela la muerte. Miguel Mármol, su cuerpo auestas, es, en ese instante, El Salvador mismo. Con la masacre, Hernández Martínez aseguró la anulación de todo un pueblo, incluso de los que quedaron vivos. Los 30.000 cuerpos masacrados en 1932 caen sobre el cuerpo social salvadoreño como un peso que impide cualquier tipo de movilidad, de agitación. La masacre significó la condena, por la vía del miedo y la muerte, para el pueblo salvadoreño. El caso de Mármol es particular, porque eventualmente y a pesar de todo él termina por retomar la militancia, que fue su forma de reivindicar la vida. Dalton, en su poema, busca lo mismo, que la media vida de todos se imponga sobre la media muerte de todos.

En este poema, la ironía radica en la forma en la que la voz poética se refiere al hecho de que todos son hijos de la patria. El autor incluso subraya ese verso, como citado de algún himno; de hecho, irónicamente, el tono de este fragmento es el tono de un canto marcial: “Unámonos medio muertos que somos la patria / para *hijos suyos podernos llamar*”. La patria a la que la voz poética se refiere es esa misma que ha masacrado a sus “hijos” y a los sobrevivientes los ha vuelto uniformes. Ahí está la ironía: no existe en realidad un deseo de llamarse hijo de esa patria. Solo al romper con las formas que la patria salvadoreña impuso desde el autoritarismo es como se puede pretender alcanzar el “estar-con”. Ese es el “todos” que el poema convoca. Aquí no hay una consigna ideológica como bandera, se trata de recuperar el real espacio de lo común.

En el poema con el que cierra *Las historias*, “Ya te aviso...”, Dalton da cuenta de la imperturbabilidad de la patria salvadoreña: “Patria idéntica a vos misma / pasan los años y no rejuvenecés / deberían dar premios de resistencia por ser salvadoreño / Beethoven era sifilítico y sordo / pero ahí está la Novena Sinfonía / en cambio tu ceguera es de fuego / y tu mudez de gritería // Yo volveré yo volveré” (230). Dalton vuelve efectivamente a la patria imperturbable, y ahí encuentra la muerte a mano de sus propios compañeros de guerrilla, ellos también

imperturbables; sin embargo, me parece que el verso “Yo volveré yo volveré”, si bien nos remite al propio Dalton, eufórico, totalmente identificado con el yo poético, nos remite también, y quizás con más fuerza, al hombre nuevo que una y otra vez nacerá en la patria conflictiva, en el Pulgarcito, a generar negatividad ahí donde todo parece clausurado. “[N]ecesitas bofetones / electro-shocks / psicoanálisis / para que despiertes a tu verdadera personalidad [...] habrá que meterte en la cama / a pan de dinamita y agua / lavativas de coctel Molotov cada quince minutos” (230). Fanon se refirió al proceso de descolonización como un fenómeno violento en el cual se sustituye una especie de hombre por otra especie de hombre (*Condenados* 30). Este poema refleja la urgencia con la que, a los ojos del revolucionario, ese fenómeno violento debe darse. La poesía de Dalton aquí también dialoga muy de cerca con las posturas fanonianas en el sentido de que se plantea la necesidad de la descolonización para introducir un ritmo, una historia propia en la vida de las personas que luchan por la liberación. Si el colonialismo no es una máquina de pensar, ni un cuerpo dotado de razón, sino violencia en estado de naturaleza que se inclina solo ante una violencia mayor (54), la descolonización debe plantearse en esos términos.

Negri, leyendo a Job, plantea esta misma cuestión desde la perspectiva de la ética: “El proceso ético del libro de Job no eleva al esclavo a la altura del amo (y más allá), sino que hace descender al amo al nivel del esclavo” (Negri 63). No hay ética posible ahí donde al sujeto se le desbarata toda ontología. La ética, desde esta perspectiva, es el ser mismo. Así, en un contexto social en donde el padecimiento físico y moral es pan de cada día para ciertos grupos humanos, que los sujetos puedan resarcir su ontología deviene un proceso ético ineludible. Dalton, en su historia de El Salvador, da cuenta justamente de los momentos en donde el campesinado se ha

arrojado a la lucha cruenta en nombre de ese resarcir: verbigracia, la de Anastasio Aquino:³⁰ “Para comenzar a pelear inventó la emboscada / ‘cien arriba y cien abajo’ / y con lanzas de huiscoyol y cañones de madera de canoa / derrumbó todos los siglos de tradición militar española” (Dalton 32). Job, en su padecimiento físico y moral inefable, se niega a ser un símbolo; asimismo, esta poesía se niega a ser símbolo y privilegia siempre los primeros niveles de significación, aquellos en los que el signo evoca una materialidad, unos cuerpos concretos, la muerte y la vida de hombres y mujeres de carne y hueso.

Kierkegaard señala que cuando el poeta decide tener una perspectiva de conjunto respecto del mundo, necesita, de alguna forma ser un filósofo: “Cuando este es el caso, la composición poética particular no está en una relación meramente externa con el poeta, sino que este considera el poema particular como un momento de su propia evolución. Lo que hizo que Goethe tuviera una existencia tan plena como poeta fue el hecho de haber puesto su existencia de poeta en consonancia con su realidad. Para esto *también se requiere ironía*, por cierto, pero notemos que se trata de una *ironía dominada*” (338, énfasis de Kierkegaard). Este es el caso de Dalton también. El poeta sabe poner la ironía a su servicio porque lo que busca es cantar la realidad, su materialidad, su aspecto finito.

Si tal como sostiene Nancy, “la *comunidad* [...] emerge en momentos de profundas transformaciones sociales y/o trastornos o hasta destrucción del orden social” (“Comunismo” 147), podríamos afirmar que en la poesía de Dalton emerge comunidad ya que se propone destruir el orden colonial; una comunidad entendida como un “estar-con...” en donde se

³⁰ Anastasio Aquino (El Salvador 1792-1833) fue un líder indígena que lideró la llamada Insurrección de los nonualcos a inicios de 1833. Llama a la desobediencia civil ante el gobierno de la República Federal de Centro América y se autoproclamó Rey de los Nonualcos. Fue capturado hacia el mes de abril, juzgado y decapitado. En *Las historias*, Aquino es uno de los personajes históricos que emanan negatividad: “También le mandó a decir / que los indios mandarían / porque este país era de ellos / como él mismo lo sabía. / Aquino lo dijo así, tan feo el indio pero vení” (37).

visibiliza, sin idealizar, la existencia de otras singularidades y se superan los esencialismos que clausuran y paralizan. La radicalidad del pensamiento y la poesía de Dalton están vinculados. Dalton se refería constantemente al hecho de que no podía ser poeta sin ser revolucionario y viceversa. La sustancia de su poesía es justamente la lucha por la liberación y el ser revolucionario está atravesado por su poesía. Ciertamente no todo es logro y belleza en Dalton. Su propia muerte, hemos dicho, es síntoma de la decadencia de ciertos procesos de la izquierda revolucionaria en América Latina. Pero también su conciencia de ser un intelectual revolucionario burgués que al “verse al espejo” entiende las propias limitaciones que le impiden alcanzar el objetivo de escribir una poesía para el pueblo o para las masas obreras. Él encuentra una válvula de escape en la distancia irónica que toma con respecto a la figura del letrado o a su clase socio-económica. La suya es una lucha que no termina; su forma de estar en el mundo es problemática, compleja, porque no acarrea la síntesis definitiva.

La fuerza de la poesía de Dalton en *Las historias prohibidas del Pulgarcito* radica en su poder de convocatoria. Su palabra es poderosa porque, en la contemporaneidad, el lector que vuelve a ella también puede ser interpelado por la voz poética. Dalton se repite una y otra vez, llama a la toma de conciencia, llama a que volquemos nuestros ojos sobre la cojera de nuestra propia realidad, porque, aunque pasen los años, la vida social hace agua siempre por algún lado. Es fanoniano y es daltoniano sostener que es suficiente saber que se somete a un hombre o a una mujer en el mundo para iniciar una lucha por su liberación. En el libro de Dalton, la historia hace sentir su peso, no solo por su violencia contundente repetida *ad infinitum*, sino porque es siempre la causa de que el ser humano ingenie formas de reivindicar la vida.

2.4 **ADDENDUM: DOS LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE DALTON**

(CASTELLANOS MOYA Y ANTONIO CIENFUEGOS)

En este subapartado, que es una suerte de *addendum* de este capítulo, me interesa remitirme a las lecturas que en la contemporaneidad se han hecho tanto de la figura de Dalton como de su obra. Y quisiera remitirme, sin el afán de ser exhaustiva, a momentos concretos de las obras de dos escritores salvadoreños vivos. El primero es Horacio Castellanos Moya, quien ha sido reconocido como uno de los mayores representantes de la narrativa de su país, y el segundo es un joven poeta salvadoreño-mexicano que en su segundo libro sugerentemente titulado *Guanaco* realiza un particular homenaje a Dalton.

En los últimos años, Castellanos Moya ha seguido la pista a Roque Dalton y es actualmente el custodio del archivo de Dalton, entregado a él por sus herederos. En 2013 publicó un ensayo a partir de una investigación en torno al archivo de la correspondencia entre Dalton y Aída Cañas, su ex esposa en el período en que Dalton ha llegado a El Salvador para integrarse al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Este ensayo lleva el título de “Dalton: Correspondencia clandestina (1973-1975)”. Por otro lado, parece ser que Dalton es el personaje central en uno de los proyectos narrativos que está preparando Castellanos Moya. Este no sería el primer proyecto escriturario de ficción en el que este autor incluye a la figura de Roque. En el cuento “Poema de amor” de *Con la congoja de la pasada tormenta*, se plantea que la muerte de Dalton a manos de sus jefes guerrilleros del ERP ocurrió porque se habría involucrado sentimentalmente con la mujer de uno de ellos.

La lectura de Dalton que plantea Castellanos en el ensayo mencionado, pasa por la necesidad de reivindicar su figura al margen de su militancia política. Esta perspectiva es diferente en esencia a la que he planteado en este capítulo, ya que me ha interesado acercarme a

Dalton no a pesar de su militancia política, sino entendiendo que en diálogo con ella su obra literaria puede entenderse en todo su alcance. En el ensayo, en el cierre de la segunda parte, Castellanos Moya sostiene:

en el mundo de la inteligencia y la conspiración las cosas no siempre son lo que aparentan, y puede que su solicitud de los dos textos para retomar su literatura haya sido una estratagema destinada a sus adversarios políticos en el grupo guerrillero, a través de quienes la carta pudo haber salido hacia Cuba. De otro modo, si Dalton realmente estaba considerando volver a la escritura de sus novelas, cuatro meses antes de ser asesinado, significa que algo estaba chirriando en su entrega total al trabajo político.

La suposición al final de la cita revela, y este es mi punto de vista, la intención de mostrar o al menos sugerir la posibilidad de un Dalton que ya no se entrega al trabajo político como antes. Sin el afán de justificar a los líderes del ERP, a manos de quien, como sabemos, Dalton encontrará la muerte, ni de negar que las distancias entre Dalton y esos líderes para enero de 1975 hayan sido insalvables, me parece que el fragmento “algo estaba chirriando en su entrega total al trabajo político” puede leerse no necesariamente desde el distanciamiento de Dalton respecto de sus superiores en el ERP, sino desde la distancia respecto del acontecimiento revolucionario mismo (en el sentido que le otorgan Badiou y Duchesne Winter a este término). Y eso resulta problemático. Castellanos Moya, al inicio de la segunda parte de su ensayo, se refiere a Dalton como “escritor guerrillero” y esa descripción es mucho más certera. La producción de Dalton es copiosa; su entrega al trabajo escriturario a lo largo de su vida es radical. Entonces, ¿por qué suponer, al final de esa segunda parte de su ensayo, que la entrega a la escritura es necesariamente índice de un distanciamiento de su trabajo político (si ese trabajo político,

sabemos, trasciende en alguna medida la coyuntura de su vinculación al ERP)?³¹

Antonio Cienfuegos, poeta nacido en El Salvador en 1981, publica en 2017 su segundo poemario, *Guanaco*. La segunda parte de este libro está dedicada a la figura de Roque Dalton. El yo poético es un salvadoreño joven que ha migrado desde temprana edad a México y que desde ahí se enfrenta a su condición de “guanaco”:

En El Salvador nadie es *guanaco*.

Guanaco es el salvadoreño extranjero

que nunca conoció El Salvador,

donde no existen los *guanacos*

porque no existe El Salvador.

Sin embargo, sí existen los guanacos:

guanaco es el que llega al pulgarcito de fuera,

exiliado que retorna,

mal parido que regresa a ver las ruinas de su país,

el que se inventa un país

en la tierra ajena. (35)

³¹ Otros comentarios que aparecen en la tercera parte del mencionado ensayo contienen juicios de valor y moralizantes respecto de ciertas acciones de Dalton que nuevamente parecerían buscar restar valor a su entrega revolucionaria: “Los textos [cartas que escribe estando en Cuba a Miriam Lazcano, la actriz que sería su última compañera conocida en Cuba, haciéndole creer que se encuentra en Vietnam] constituyen un desconcertante ejercicio de ficción o un ejemplo de cómo la verdad puede ser retorcida y deformada una vez que es puesta bajo la servidumbre de la política” y “En la misma carta del 24 de junio, Dalton le hace una petición a Aída [su ex-esposa]: «Me dice la Miriam que el día 10 de julio estrenarán la obra. Averiguá con anticipación cuándo es que la van a poner por televisión para tratar de verla por medio de los compañeros». Existe una burla implícita en esta situación triangular, y también el placer que conlleva toda burla, en este caso, el placer de traicionar al ser querido, no en lo que respecta a la carne, sino a la confianza última, y la única con quien se puede cometer impunemente esa traición es con aquella que ya fue traicionada varias veces. Claro, para Dalton y para el mundo que le rodea, todo es justificable por la revolución”.

En este poema que abre la segunda parte de su poemario, Cienfuegos introduce al lector en el conocimiento del término “guanaco”. Esta expresión que se utiliza para referirse a los salvadoreños fuera de su país de nacimiento. Expresión peyorativa, dará cuenta del lugar de enunciación desde donde este yo poético, sobrino de guerrilleros, trata de reconstruir la historia de su familia a la par de la historia contemporánea de El Salvador. El guanaco es despreciado fuera de su territorio, pero también lo es cuando regresa. Parecería ser entonces que su lugar de enunciación termina de esbozarse en su condición de sujeto des-orientado, que procura la reconstrucción de sus historias en los relatos que el tío guerrillero le hace desde Suecia, donde vive su exilio. Esos relatos serán reproducidos con tono testimonial en los poemas posteriores del libro, y la figura de Dalton será central en los mismos ya que “cuando uno no entiende lo que es su país, necesita *curarse* / curarse del olvido, curarse en tabernas, / curarse como se *curó* mi tío Alex con Roque” (36).³²

En el poema-testimonio, el sentido de lo poético parece difuminarse, pero al mismo tiempo es posible para el yo poético entender mínimamente el exilio familiar, el trabajo en la guerrilla, la ruptura de su tía con el ERP (a partir de la muerte de Roque) y su posterior salida del país. Sobre Dalton, dirá el testimonio que lo envidiaban porque “no había elementos cualitativos para mantener un debate” (57) con él. Que “se lo quiebran porque nadie lo defiende, el PC considera que, / tal vez, solo tal vez, Roque sí era espía, / y Marcial consideraba que, a lo mejor, tal vez, / porque se había escapado un par de veces de la cárcel, / y eso era solo posible si estaba trabajando con el enemigo [...] la gente de Roque, lo que va a ser la futura RN, no lo defienden, ve’a” (57-58). El discurso interrumpido del testificante, que volverá, balbuceante, sobre la traición contra Dalton, va a reflejar la imposibilidad del sobrino guanaco de reconstruir la nación.

³² Aquí “curarse” quiere decir “emborracharse”.

Para él, El Salvador no es patria posible, su historia tampoco es posible, por no ser suya y porque no hay forma de reconstruir si no es sobre la base de la memoria, sobre la posibilidad de enterrar a los muertos. Guanaco como Antígona. El Salvador como la Antígona que no ha podido enterrar el cadáver de Dalton. En los poemas de Cienfuegos, la traición del ERP y de otros hacia Roque se refiere con absoluta claridad y sin tapujos; y lo más importante es que lo hace sin eliminar del mapa o menospreciar la potencia revolucionaria de Dalton. Mientras el tío melancoliza sobre Dalton y los años de la lucha armada, el yo poético insiste en su calidad de guanaco y, por ende, en su compleja identidad. Mira a El Salvador como lo mira Dalton, guardando las distancias temporales: atado a una violencia histórica que cambia de formas, pero que es terriblemente destructora.

3.0 LA POÉTICA DE LA REAPROPIACIÓN DEL MITO EN CLARIBEL ALEGRÍA: EL LUGAR DE LA EMERGENCIA

En la prolífica obra de Claribel Alegría (Nicaragua, 1924), podemos observar una constante preocupación por su circunstancia y cómo esta deviene catalizadora de la palabra poética. En uno de sus cuadernos de trabajo, en una entrada fechada el 4 de noviembre de 1998, ella sostiene que sus tres grandes preocupaciones son Centroamérica, el amor y la muerte. La vida literaria de Claribel Alegría ha sido intensa en términos de su compromiso; y podríamos mencionar más específicamente tres aspectos destacados: la Revolución Sandinista, su necesidad de rescatar la memoria histórica y su vinculación con las luchas de la mujer centroamericana. La escritora ha vivido una guerra civil y una revolución en cada uno de sus dos países de origen: El Salvador y Nicaragua.³³ Ha sido testigo de un siglo sombrío y, en su literatura, ha mostrado siempre su compromiso con una subalternidad tradicionalmente condenada al silencio, la violencia y la explotación. A pesar de que en su obra poética se ha ocupado de esa circunstancia de dolor y muerte, la suya no es una poesía oscura ni densa. Al contrario, es luminosa y siempre libre de pretensiones. Este capítulo propone justamente concentrarse en la palabra poética de Alegría, y en su vitalidad y actualidad, en particular, cuando se trata de textos que giran en torno a las temáticas anteriormente mencionadas.

³³ El padre de Alegría era nicaragüense y su madre salvadoreña. Aunque ella nació en Estelí, Nicaragua, su familia tuvo que exiliarse en El Salvador por motivos políticos, siendo ella muy pequeña. Allí vivió hasta los 17 años.

En un ensayo titulado “Letras de emergencia: Claribel Alegría”, George Yúdice se refiere a un intercambio epistolar mantenido con Alegría en 1984, en el cual se explica que “se haya dedicado a lo que ella llama «letras de emergencia», en su doble sentido de «urgencia» y «surgimiento». Estas «letras de emergencia» comienzan con una crónica política de la revolución sandinista, coescrita con su compañero Darwin J. Flakoll, y siguen con *No me agarran viva* y otros relatos testimoniales, también coescritos con Flakoll, sobre los presos políticos y sobre el ajusticiamiento de Somoza, ambos en prensa” (957). Si bien se trata de una categoría pensada hace algo más de treinta años, me interesa volver sobre ella para notar la pertinencia de una nueva lectura de la obra poética de Alegría, en particular aquella dedicada a la recreación de mitos. En su ensayo, Yúdice hace un recuento de los relatos novelísticos y testimoniales compuestos por Alegría a lo largo de varias décadas; establece un hilo conductor en su trabajo narrativo. En las novelas, las protagonistas femeninas de origen burgués, se ven siempre acosadas por una sociedad conservadora y pacata que termina por clausurar sus posibilidades de agencia; por el contrario, las protagonistas de los relatos testimoniales, a pesar de tener un origen similar al de las mujeres de las novelas, logran asumir una agencia impensada por su contrapartes ficcionales. La lectura de Yúdice es muy clarificadora respecto al camino que siguió hasta entrados los ochentas la narrativa de Alegría: los relatos testimoniales cierran el círculo cuyo trazo se inició en 1966 con la publicación de su primera novela escrita en colaboración con Flakoll, *Cenizas de Izalco*, novela que en el contexto del *boom* latinoamericano en los sesentas y setentas, encontró lectores entusiastas entre Carlos Fuentes, Julio Cortázar y otros.³⁴

Aquí quisiera proponer que los poemas en los que Alegría recrea mitos que involucran a personajes femeninos reactualizan la lógica según la cual ella denomina a su obra “letras de

³⁴ Cfr. la presentación de la edición de 1997 de la novela, a cargo de Julio Valle-Castillo. Claribel Alegría y Darwin Flakoll. *Cenizas de Izalco*. San Salvador: CONCULTURA, 1997, p. 7.

emergencia”. Los poemas sobre mitos, en particular, los que revisitan a personajes femeninos del imaginario popular de Occidente (léase la Malinche, Penélope, Antígona, Ifigenia, Deméter) abren paso a una reflexión sobre la situación de absoluta precariedad a la que se enfrentan grandes poblaciones de mujeres en toda América Latina. La intención es observar cómo el mito se deconstruye en el poema y, en él, la mujer mitificada deja de ser el símbolo en el que la tradición la convirtió para asumir agencia y devenir “sujeto hablante”.³⁵ El sentido de “urgencia” de estas letras, al que se refirió Claribel en los ochentas, se resemantiza en los movimientos ciudadanos que han surgido en toda América Latina como instancias de lucha para erradicar la creciente violencia contra la mujer y los cuerpos feminizados.³⁶ Asimismo, quiero entender el

³⁵ Norma Alarcón, en su lectura de la Malintzin, toma prestada de Kristeva la expresión “sujeto hablante”, para referirse a las relecturas que de esta mujer han hecho autoras chicanas de finales del XX. El sujeto hablante nos remite a un sujeto “situado social e históricamente, pero [que] no se encuentra completamente sometido a las convenciones sociales y discursivas imperantes. Por el contrario, es un sujeto susceptible de prácticas innovadoras” (Fraser 217). Volveré sobre este asunto más adelante.

³⁶ En un artículo publicado por la *BBC Mundo* el 21 de noviembre de 2016, se recopilan, entre otros, los siguientes datos:

1. “Cada día mueren en promedio al menos 12 latinoamericanas y caribeñas por el solo hecho de ser mujer” (CEPAL).
2. En 2014, en 25 países de la región, un total de 2.089 mujeres fueron víctimas de feminicidio (OIG).
3. Honduras es el país de la región con el mayor número total de feminicidios (531 en 2014), lo cual representa 13,3 feminicidios por cada 100.000 mujeres (OIG).
4. “Las tasas más altas a nivel regional corresponden a El Salvador y República Dominicana” (OIG).
5. Ya en 2012, un informe de Small Arms Survey (un proyecto de investigación del Instituto Universitario de Altos Estudios Internacionales de Ginebra), que es citado por la ONU, indicaba que más de la mitad de los 25 países con las mayores tasas de feminicidios estaban en América Latina y el Caribe.

Respecto de El Salvador, se menciona que:

Hasta el 30 de septiembre de 2016 se habían registrado 407 asesinatos de mujeres, según información del Instituto de Medicina Legal (IML) de El Salvador. Esa cifra es citada por la organización no gubernamental Mujeres Salvadoreñas por la Paz (Ormusa).

“De enero a junio de 2015, el IML reportó 230 muertes violentadas de mujeres, en edades desde lo 10 a los 40 años”, informó el Instituto Salvadoreño para el Desarrollo de la Mujer. De acuerdo con el Observatorio de Igualdad de género de América Latina y el Caribe de la CEPAL (sobre la base de cifras oficiales), en 2014 hubo 183 homicidios de mujeres de 15 años y más, asesinadas por razones de género. 5,7 por cada 100.000 mujeres.

Respecto a Nicaragua:

Entre enero y mayo de 2016, se registraron 30 feminicidios, según la organización no gubernamental Mujeres Católicas por el Derecho a Decidir.

En 2015, señala ese grupo, se reportaron 53 feminicidios.

“En el año 2014 se registraron 85 muertes violentas de mujeres, niñas y adolescentes; de las cuales 38 fueron calificadas como feminicidios y los otros como homicidios, asesinatos y parricidios”, informó el Ministerio Público de Nicaragua (“País por país”).

sentido de “surgimiento” desde la posibilidad que ofrece esta poesía de publicarse ya entrado el siglo XXI, debido a que no se ha agotado ni envejecido para el lector actual. La estrategia de utilizar personajes mitológicos asegura que los nuevos lectores puedan encontrar en ella la imagen especular de su propia contemporaneidad; que puedan entender que a pesar de que han pasado las décadas y las luchas no han cesado, la violencia se reinventa de infinitas maneras en su afán por someter y controlar cuerpos. Se trata, siguiendo a Walter Benjamin, de una forma de violencia que asegura la perpetuación del poder del patriarcado como una instancia práctica del derecho: ese monopolio de la violencia estatal-patriarcal se genera para salvaguardar la existencia misma del Estado-patriarcado.³⁷ Benjamin se refiere a este tipo de violencia como violencia mítica.

Aquí quisiera establecer una diferenciación entre las tres acepciones de “mito” o de lo “mítico” a las que me referiré en este capítulo. Las tres están vinculadas entre sí. Tenemos, en primer lugar, la que utiliza Benjamin en “Para una crítica de la violencia”, a la que me he referido en el párrafo anterior, que nos remite al uso de la fuerza de parte de quienes detentan el poder para mantener el *status quo*. En este caso, se trata de una forma de la opresión ligada, en sus arcanos, a dogmas teológicos. De aquí en adelante me referiré a esta acepción como “violencia mítica”. En segundo lugar, y en alguna medida en relación con la crítica benjaminiana, está el mito como una explicación mentirosa que se erige con el pretexto de preservar una forma de dominación. Es decir, el mito aquí es falsa conciencia o ideología³⁸ y me

³⁷ Ver Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”.

³⁸ En *La ideología alemana*, Marx y Engels definen ideología como el sistema de representaciones del mundo (en la filosofía, el arte, la religión, el derecho y la moral) que utiliza la clase dominante para legitimar su posición privilegiada frente a las clases oprimidas. Describe al hombre y su estar en el mundo de forma deformada o falsa. Es muy elocuente que utilicen la metáfora de cámara oscura, entre otras, para referir esta idea: “La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres en su proceso de vida real. Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidas como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida” (26). Por su lado, Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo*, la describe como la lógica de una idea

referiré a esta acepción en esos términos. En este sentido en particular, mencionaré, sobre todo, mitos que se han erigido en la sociedad patriarcal en torno al rol y al cuerpo de la mujer para mantenerla en situación de sometimiento. Finalmente, me refiero al mito como relato de una tradición concreta (a los que se correspondan con esta tercera acepción, los llamaré simplemente “mitos”). Estos refieren eventos simbólicos fundacionales de diversas tradiciones en un plano expositivo,³⁹ en donde no hay juicios de valor respecto de lo que se relata. Es decir, se instaure por fuera del valor dogmático –que sí tienen los textos religiosos–, así como por fuera de la ideología.

Lévi-Strauss nos ofrece una definición de “mito” que abre la puerta a la actividad poética de Alegría:

El mito, para Lévi-Strauss, se define por referencia a un *sistema temporal* que combina las propiedades de la diacronía y la sincronía, pues los acontecimientos desplegados en el tiempo confirman una estructura perdurable. «Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: *antes de la creación del mundo, o durante las primeras edades* o en todo caso *hace mucho tiempo*. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (Gómez García).

En la reescritura que hace Alegría de los mitos, se ofrece una revisión y a un desmontaje que permite al lector observar cómo el comportamiento de los personajes masculinos de dichos mitos

(raza o clase) que pretende explicar el curso de la historia, siguiendo un proceso deductivo a partir de una sola premisa. Importa el proceso lógico de la idea más que la idea misma. Este proceso está apartado de toda experiencia y de la realidad. Ver Carlos Marx. *La ideología alemana*.

³⁹ Es, sin embargo, importante establecer una diferenciación entre los mitos greco-latinos y los americanos, en particular los indígenas. Mientras los primeros han sido institucionalizados, los segundos no remiten al estado y a la familia como instituciones.

sostiene la mentira o la arbitrariedad que ha mantenido subyugada y relegada a la mujer en la sociedad latinoamericana del pasado y del presente y, segura y tristemente, del futuro.

Volver a la poesía de Claribel es volver al género al que ella se ha dedicado con mayor insistencia. En la correspondencia y los cuadernos de trabajo de Alegría que reposan en el archivo de la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, encontré reflexiones suyas en torno a la certeza de que el género en el que se siente más cómoda es la poesía. Alegría, como he mencionado, ha escrito novela, testimonio, así como ensayo y también ha sido traductora; sin embargo, es a su obra poética a la que le ha dedicado más años en su trayectoria literaria.⁴⁰ En 2008, Alegría publica en Visor su libro *Mitos y delitos* a partir de la sugerencia de su editor español de dar a conocer sus poemas sobre mitos al público lector ibérico. Este libro resulta una novedad para los lectores de Alegría en general, ya que la mayor parte de sus poemas sobre mitos había permanecido inédita hasta entonces. *Mitos y delitos* contiene, por un lado, una selección de 23 poemas que recrean y reescriben relatos mitológicos de diversos orígenes, escritos y revisados por lo menos a lo largo de tres décadas (tal como se puede comprobar en los manuscritos de su archivo en Princeton), y 40 poemas breves y lacónicos en los que Claribel trabajó a mediados de la primera década del siglo XXI. Beverley y Zimmerman, en su libro *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, se han referido a cómo la Generación Comprometida de El Salvador y otros poetas cercanos a ella –como Alegría justamente– fueron influenciados por una nueva tendencia cuyos modelos son la poesía de César Vallejo y la antipoesía de Nicanor Parra. Los entonces jóvenes poetas “turned increasingly toward a plainer, antideclamatory style that came to be known as conversational poetry” (123).

⁴⁰ Siendo muy niña, José Vasconcelos la incentivó en su amor por los versos y fue este intelectual mexicano quien publicó su primer poemario. Los primeros poemas manuscritos que se encuentran en el archivo datan de 1940, es decir, de cuando Alegría contaba con 16 años, y los más recientes de 2010.

Esta nueva forma de la lírica posee las siguientes características según los propios Beverley y Zimmerman: es antimetafórica, coloquial, llana, demasiado consciente de sí misma, juvenil; a veces quebrada por la ira o la ironía; otras, bañada por una ternura fraternal (123). Fernández Retamar en su ensayo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” (originalmente publicado en 1967), plantea una suerte de genealogía de la antipoesía y de la poesía conversacional y esboza las siguientes características de la segunda, que complementa, de cierto modo, lo planteado por Beverley y Zimmerman:

la poesía conversacional se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición. [...] tiende a ser grave, no solemne, aunque no excluye el humor. [...] tiende a afirmarse en sus creencias que en algunos casos son políticas y en otros religiosas, o ambas. [...] hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar al tiempo presente y de abrirse al porvenir. [...] suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano. [...] es más difícilmente encerrable en fórmulas (174).

Los poemas de *Mitos y delitos* conservan estas características de la poesía conversacional que refrescó el devenir de la poesía en el continente y la insertó en la corriente política de la entonces izquierda revolucionaria latinoamericana.⁴¹ Se trata, entonces y esta es quizás la característica más trascendental de la poesía de Claribel según la lógica de esta disertación, de una poesía sin metáforas. Como observaremos a continuación, el rechazo de esta poesía al lenguaje metafórico aúpa la posibilidad de desmontar los mitos (en tanto ideología o falsa conciencia) sobre el cuerpo femenino que la sociedad patriarcal ha impuesto en América Latina.

⁴¹ Beverley y Zimmerman hacen el siguiente paralelismo entre la obra de Dalton y la de Alegría: Ahí donde Dalton y la Generación Comprometida salvadoreña buscó combinar el modelo de la poesía conversacional con temáticas marxistas, la poesía de Alegría, en otro tono, sintetiza las tensiones entre su propio e íntimo esquema de valores con las fuerzas emergentes de la lucha popular (124-137).

Se trata de una poesía de emergencia que se aleja de cierto lenguaje metafórico que ha preservado las lógicas patriarcales sobre nuestros cuerpos. Ahí donde tradicionalmente el cuerpo femenino ha sido leído como un *continuum* cognitivo del territorio, los mitos de las diversas tradiciones reescritos o resemantizados por Alegría develan esa lectura, muestran sus costuras e irrumpen desde la urgencia de erigir nuevas legislaciones en el ámbito del estado-nación, nuevos agenciamientos y empoderamientos de las mujeres (cis y transgénero) sobre sus vidas y sus cuerpos y nuevas formas de relación entre las personas que detengan el vertiginoso paso de la violencia y la muerte.

3.1 “LA MALINCHE” E “IRA DEMETRAE”: MUJERES APÁTRIDAS, MATERNIDAD RADICAL

Dos de los poemas más potentes de *Mitos y delitos* son “La Malinche” e “Ira Demetrae” que nos remiten respectivamente al personaje mítico-histórico de la Malintzin, indígena náhuatl, entregada como regalo a Hernán Cortés, y a la diosa griega Deméter, madre de Core quien fuera secuestrada por Hades, dios del inframundo. Aquí quisiera leerlos como correlatos de una serie de testimonios publicada en 1983 por Alegría y su esposo D. J. Flakoll, *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha*. Asimismo, intentaré subrayar la vigencia de esta faceta de correlatos de los textos poéticos remitiéndome a ciertos aspectos vinculados a la violencia de género en Centroamérica en nuestros días, en particular a lo que la antropóloga argentina Rita Laura Segato ha denominado la práctica del rapiñaje y la pedagogía de la crueldad. El poema –y quizás esta es su ventaja frente al testimonio que es un género que en América Latina vive su auge en las décadas de los setenta y ochenta y nos remite a figuras históricas temporalmente

cercanas a nuestra contemporaneidad— se ubica en un pasado arquetípico que facilita su presentización. Sobre esto volveré más adelante.

En sociedades donde las lógicas patriarcales se preservan casi intactas y son naturalmente transmitidas de una generación a otra, suele ocurrir que no hay un cuestionamiento a los relatos míticos o arquetípicos sobre los que se asienta la práctica social. Sostiene Lévi-Strauss en *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*:

Ocurre con los mitos lo que con el lenguaje: el sujeto que en su discurso aplicase conscientemente las leyes fonológicas y gramaticales —suponiendo que poseyera la ciencia y la habilidad necesarias— no dejaría de perder en seguida el hilo de sus ideas. Del mismo modo el ejercicio y uso del pensamiento mítico exigen que sus propiedades se mantengan ocultas; en caso contrario se caería en la posición del mitólogo que no puede creer en los mitos puesto que se dedica a desmontarlos.

(21)

Así como la preservación del patriarcado ocurre gracias a la violencia mítica puesta en práctica, la ausencia de pensamiento crítico asegura el ejercicio constante y revitalizado de esa violencia. La comparación aquí emitida entre Estado y patriarcado debe ser en realidad entre Estado totalitario y patriarcado. Hannah Arendt sostiene que los habitantes de un país totalitario “solo pueden ser ejecutores o víctimas de su ley inherente” (375). El patriarcado, siguiendo a la filósofa alemana, es una forma de dominación totalitaria a la que se puede oponer solo aquel individuo que ejerza su pensamiento por afuera de la ley impuesta. El ejercicio de Alegría es desmontar la ideología del patriarcado señalando la arbitrariedad con la que actúan algunos personajes en los relatos míticos. La yo poética en estos textos no cree en la falsa conciencia que se esboza en el mito; la cuestiona —deja de habitar el país totalitario que es el patriarcado; se

exilia– y por lo tanto se ubica por afuera de la lógica que la condena a ser víctima o ejecutora. Los dos poemas a los que nos referiremos en este apartado nos permiten, por un lado, detenernos sobre la persistencia histórica de la violencia machista y, por otro, observar la posibilidad de la agencia ante la arbitrariedad que surge en el mito.

En su ensayo “La violación: un arma de guerra”, Jean Franco describe las atrocidades que los informes de las Comisiones de la Verdad de Perú y Guatemala refieren a propósito de las vejaciones, violaciones y asesinatos de mujeres durante las guerras civiles de Perú y Guatemala. A partir de la imagen de “violar y luego matar” en el contexto de estas guerras, en donde la mayoría de las mujeres violadas y asesinadas era de ascendencia indígena, y donde la violación masiva era una práctica sistemática y planeada, Franco plantea la hipótesis del deseo por una “solución final” y se pregunta: “¿Es demasiado exagerado sugerir que, en estos países, la violación fue una reactuación de la Conquista misma, que estas atrocidades intentaron terminar la labor de la Conquista?” (201). Esta pregunta planteada por Franco, vigente no solo para las guerras peruanas y guatemaltecas en la segunda mitad del siglo XX, invita a pensar en una suerte de *continuum* generado por la violencia contra los cuerpos de las mujeres en contextos bélicos, cuyo origen coincide con la llegada de los europeos a América. En esta línea, planteo un primer acercamiento al poema “La Malinche” de Alegría. A continuación, me referiré a la Malintzin como personaje histórico, pero también como representación simbólica de la mujer latinoamericana en los contextos de las guerras del siglo XX en este continente. Marcia Phillips McGowan en su ensayo “The poetry of Claribel Alegría: A Testament of Hope”, sostiene que

a través de la revisión de mitos greco-romanos y latinoamericanos, Alegría consolida su resistencia a los paradigmas patriarcales. Fuera del contexto de la guerra y la revolución, otra forma de resistencia es llamada para una revisión de

los mitos y arquetipos occidentales que limitan las posibilidades para las mujeres.

El recuento de mitos desde un punto de vista feminista no solo fractura el discurso hegemónico, sino que ofrece una validación y valorización de muchas voces femeninas. (17)

Esta figura que va a caballo entre la historia y el mito, ha sido leída y releída por la crítica literaria y cultural en América Latina a partir del siglo XIX, pasando por la lectura que hiciera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* a mediados del XX, hasta lecturas contemporáneas y reivindicativas planteadas por escritoras chicanas como Norma Alarcón desde Estados Unidos. Sostiene Messinger Cypess en su *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*: “The Malinche-Cortés union must be viewed as more than a mere historical fact; it serves as a root paradigm that influences, on the personal level, female-male behavior in Mexico and in the public arena, it marks racial and ethnic interactions” (Citado en Kripper 18). Justamente contra este paradigma de raíz –que ubica a la mujer siempre a merced del varón en las jerarquías social, económica y política–, se erigirán las lecturas contemporáneas entorno la figura de la Malintzin. La imagen de la “traductora traidora” ha resultado central en la resemantización del mito,⁴² según el cual ella es la mujer que se entrega al amante colonizador, a costa de su propio pueblo y de su propia descendencia. Alarcón sostiene que es la combinación de sus facetas de traductora y procreadora el aspecto central de la cualidad de traidora que le fue adjudicada (21).

En el recorrido de alrededor de 500 años de la figura de la Malintzin, pueden distinguirse tres etapas desde la perspectiva de Alarcón: a) la de los cronistas, b) la del desarrollo del mito (construcción ideológica) de la traidora que ocurre en XIX de la mano de las guerras de

⁴² El de Malintzin es una suerte de mito mestizo, por llamarlo de alguna manera, solo posible en el contexto de la conquista española en América.

independencia⁴³ y c) la de su reivindicación (25-26).⁴⁴ El origen de la reivindicación de la Malinche entre las autoras chicanas se da durante y después del movimiento chicano.⁴⁵ Puesto que se percibe a Malintzin-traductora como alguien que habla por ella misma y no por la comunidad –como quiera que esta se defina a sí misma– es considerada una mujer que ha traicionado su función cultural primaria: la maternidad (24). “El yo y la cultura pueden verse con nuevos ojos y reinventarse solo a través de una relectura de la tradición” (32). Esto ocurre a través de la conformación de un “sujeto hablante” que puede compenetrarse con otros “sujetos hablantes” de nuestra contemporaneidad (32-33). Allí donde el intelectual mexicano hombre del XIX y el XX traza un itinerario para la Malintzin-símbolo que se impone como constitutivo de la nación mexicana, las escritoras chicanas despojan a la Malintzin de esa carga simbólica o metafórica de mito fundacional: “Malintzin simbolizaba una experiencia femenina específica que estaba siendo interpretada equivocadamente además de trivializada” (34). Marisa Belausteguigoitia, en *“Rajadas y alzadas: de Malinches a comandantes. Escenarios de construcción del sujeto femenino indígena”*, se plantea preguntas muy similares a las de la voz poética de “La Malinche” en una lectura del cuerpo y la lengua de este personaje histórico: “En relación con la lengua de la Malinche, ¿hay manera de ‘hacerse’ sujeto sin traicionar al amo, sin ‘rajar’? Y en relación con el cuerpo de la mujer india, ¿en qué tipo de topografía, de superficie, se convierte su rajada, su ‘carne’ abierta?, ¿qué puede ser inscrito en ella?, ¿a quién pertenece el cuerpo de una esclava?” (197). El rol de las escritoras chicanas estudiadas, entre otras, por Alarcón y Belausteguigoitia es en palabras de esta última el ser “mujeres en fuga de la nación y

⁴³ En el caso de la Malintzin, se trata de un mito que es construcción ideológica del patriarcado decimonónico.

⁴⁴ Marisa Belausteguigoitia se refiere a tres tipos diferentes de interpretaciones de la figura de la Malinche, anteriores a la reivindicativa llevada a cabo por las feministas chicanas. Estas son: a) la de los cronistas coloniales, b) la de los liberales y c) la de los posrevolucionarios.

⁴⁵ La fecha de inicio de la literatura chicana suele establecerse en el año 1965, en paralelo con la huelga de la Asociación Nacional de Trabajadores Agrícolas de César Chávez (Alarcón 25).

de su misión axiológica, son actrices y detractoras de las acusaciones de traición hacia las mujeres” (203). Belausteguigoitia estudia los casos de las escritoras chicanas que han migrado por la frontera norte de México y de las militantes zapatistas del sur del país que se desplazan de la marginalidad a la que ha sido tradicionalmente sometida la mujer indígena mexicana hacia posiciones de comandancia en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Ese desplazamiento no ocurre del margen al centro, sino que es un desplazarse hacia posiciones de resistencia respecto de la narrativa de formación nacional y del ensayo posrevolucionario que han perpetuado en la Malinche el símbolo de la traición. Cualquier lectura que se oponga a esta va a ser siempre apócrifa o marginal. Así, se resistirá siempre al relato oficial, a las posturas de la *intelligentzia* mexicana de mediados de siglo XX y, sobre todo, a la violencia de género, clase y raza.

Los dos primeros versos del poema de Alegría dejan claro que la Malinche está siendo sometida a juicio y el texto poético es su alegato contra la acusación de traidora: “Estoy aquí / en el banquillo de los acusados” (43). Se trata de una suerte de juicio alegórico contra el personaje-símbolo. El artículo “La” antes de “Malinche” en el título da cuenta de una práctica lingüística coloquial en algunos países hispanohablantes, que puede denotar familiaridad, desprecio o las dos cosas al mismo tiempo. En este caso, el nombre precedido por el artículo es un signo poderoso, histórico, que acarrea la condición de mujer juzgada. El cuestionamiento inmediato de la yo poética reza: “dicen que soy traidora / ¿a quién he traicionado?” (43). En el poema, no se oyen nunca las voces de los acusadores. Sabemos que se trata de un colectivo porque la voz poética, en el apóstrofe, menciona: “decidme” (44). Queda claro a quiénes se podría estar dirigiendo la mujer acusada; hemos mencionado ya a sus detractores —el sujeto del patriarcado—. En tanto alegoría, sin embargo, me parece que es posible pensar que se trata también del *cliché*

del juicio de la Historia. Hannah Arendt, en el “*Post Scriptum* a «El pensamiento»”, anticipa su *Crítica del juicio*, ensayo que no escribirá porque antes le llega la muerte. En el texto mencionado, sin embargo, Arendt se refiere a la necesidad imperiosa de recobrar la dignidad humana reconquistándola de la historia. Contrapone Kant a Hegel y sostiene:

A partir de Hegel y Marx se han abordado estas cuestiones [el don del juicio] desde la perspectiva de la historia y desde la idea de que el progreso de la especie humana era una realidad. En definitiva, nos encontraremos ante la única alternativa posible respecto de tales cuestiones. O bien decimos con Hegel: *Die Weltgeschichte ist das Weltgericht* [La Historia del mundo es el tribunal del mundo], dejando el juicio último al éxito, o bien afirmamos, con Kant, la autonomía del espíritu humano y su independencia potencial de las cosas como son o como han llegado a ser. (18)

El objetivo de este contrapunto es determinar la necesidad imperiosa de devolverle al ser humano su dignidad. A través del juicio nos ocupamos del pasado, no es ya la “pseudo-divinidad de la edad moderna”, tal como llama Arendt a la historia escrita por el vencedor, el juez último. Debe quedar claro que la filósofa no niega la importancia de la historia, simplemente señala que es el ser humano el llamado a realizar el juicio. Volviendo al poema de Alegría, podríamos decir, entonces, que en tanto la voz poética va desarrollando su alegato, pone en entredicho justamente el rol de la historia como juez último, se despoja de la carga histórica y sónica que le ha sido asignada al personaje. Al negarse Malintzin a ser símbolo, recobra su dignidad. Casi todos los versos que componen este poema son de arte menor. Este es un dato significativo porque mientras la historia (del conquistador, del patriarca, del intelectual) se narra en una prosa cuidada, elegante, de oraciones largas y complejas, la palabra de Malintzin, por el contrario, es

cabal, desprovista de pretensiones; es una palabra que parecería ubicarse en las antípodas de las estrategias discursivas de la historia. Mucho más cerca del testimonio que del relato histórico, los cortes de verso otorgan al poema un *tempo* particular. Si los comparásemos con notación musical, los versos de “La Malinche” equivalen a picados: ahí, la nota se toca más fuerte, se acorta y se separa de la que viene por un silencio, que en realidad no es tal porque cada nota en picado resuena e invade a la que le sigue. La intensidad del contenido de los versos exige que estos sean cortos; de otra manera, serían inabarcables para el lector: “Antes de florecer / se me secó el amor / es un niño en mi vientre / que nunca vio la luz” (44).

En el conjunto de lecturas reivindicativas y muy en consonancia con la interpretación de Alarcón que despoja de su carácter metafórico a la figura de la Malintzin, el poema de Alegría se erige como un dismantelamiento de la ideología patriarcal que, a partir del uso de un lenguaje explícito, da cuenta del cuerpo violentado de la mujer: “¿Quién de los míos vino a mi defensa / cuando el primer blanco me violó / cuando fui obligada / a besar su falo / de rodillas / cuando sentí mi cuerpo desgarrarse / y junto a él mi alma?” (43-44). Franco señala como una característica general de los testimonios de mujeres violadas en estos contextos de guerras civiles, el hecho de que la violación resulta “imposible de verbalizar, o bien es verbalizable solo en términos eufemísticos o indirectos” (205). El cuerpo se desgarró junto al alma de la yo poética: la violencia asegura la destrucción integral de la mujer. Le queda solamente la palabra. En este sentido, el discurso de la Malinche de Alegría se opone al silencio o al eufemismo de muchos de los testimonios vertidos por mujeres de comunidades indígenas para las comisiones de la verdad de sus respectivos países. Asimismo, la elocuencia de la voz poética se contrapone a la invisibilización que, en los textos compuestos por Hernán Cortés, vive este personaje histórico. El poema de Alegría está plagado de cuestionamientos planteados por la Malinche. El

primero de ellos reza: “¿a quién he traicionado?” (43). Sobre la figura de la Malinche, señala Paz en el cuarto ensayo de *El laberinto de la soledad*: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” (224). La voz poética del texto de Alegría parecería increparle a Paz: “¿Qué significa para ustedes la palabra traición? / ¿Acaso no fui yo la traicionada?” (43). La pregunta retórica va a ser la estrategia discursiva privilegiada en este poema. Detrás de ese “ustedes” a quien se dirige la voz poética se esconde siempre la figura del patriarcado: ya sea en su versión prehispánica del indio que la vende como esclava a otras tribus o en su versión hispánica del conquistador que la somete y la viola. Franco se refiere al hecho de que esa entrega al Conquistador no puede ser voluntaria si esa relación se funda en una violación. En la enumeración que Paz utiliza para referirse a las posturas de las indias ante los conquistadores españoles menciona los adjetivos “fascinadas, violadas y seducidas”. La palabra “violadas” genera una ruptura de sistema en esa enumeración planteada por el ensayista mexicano. Aunque como lectores hagamos el ejercicio de estirar sus sentidos, la palabra “violadas” no puede tener la misma carga semántica que las palabras “fascinadas” o “seducidas”. No deja de ser alarmante la ligereza con la que se igualan los tres adjetivos en *El laberinto*.

En el poema de Alegría, el mito se desmantela a partir del cuestionamiento sobre la patria. Dice la voz poética: “¿Que traicioné a mi patria? / Mi patria son los míos / y me

entregaron ellos. / ¿A quién rendirle cuentas? / ¿A quién? / decidme / ¿a quién?” (44). La cualidad de apátrida de la Malinche de Alegría puede leerse desde dos perspectivas. La primera, su identidad en función de la pertenencia a un pueblo o territorio se difumina cuando es entregada en diferentes ocasiones como regalo o como tributo. Recordemos que, en el contexto de las guerras civiles en la América Latina del siglo XX, era una práctica común que los oficiales “[‘regalasen’] mujeres cautivas a las tropas” (Franco 199) para ser violadas y vejadas con un ensañamiento que se corresponde con la teoría de Franco de la solución final. A ese ensañamiento contra el cuerpo de la mujer en contextos de guerra, Rita Laura Segato le ha otorgado el nombre de “rapiñaje” (“Las nuevas formas”, 17). En el cuerpo femenino o feminizado se escribe el antagonismo entre guerrilleros y fuerzas armadas nacionales.⁴⁶ La segunda perspectiva a través de la cual se puede leer la cualidad de apátrida de la Malinche descansa en el empoderamiento a partir del cual la mujer revela las lógicas del patriarcado ya que su cuerpo ha devenido el lugar de la escritura de esas lógicas. Para Segato (2008), la violencia contra el cuerpo femenino da cuenta de los dos ejes del funcionamiento del patriarcado: el vertical que remite a las posiciones asimétricas entre poder y sujeción, entre perpetrador y víctima y el horizontal que remite a la relación simétrica del perpetrador con sus pares (38-39). Ese cuerpo sobre el que escribe el conquistador a través de la violación, ese cuerpo condenado a su continuidad cognitiva con el territorio, ese cuerpo leído como un cuerpo que voluntarioso se

⁴⁶ En este sentido, para explorar qué acontece puertas adentro de los movimientos revolucionarios, es muy ilustrador remitirse al caso concreto de la Revolución Sandinista. Sostiene al respecto Jennifer Leigh Disney: “However, although women’s military participation helped challenge myths of women’s incapacity in Nicaragua [...] many women argue that the military structure of the revolution created a political culture of war within society which reinscribed patriarchal power relations. Moreover, while women’s military leadership appears to have helped challenge women’s and men’s sense of women’s gender role limitations, and was feminist in that sense, it does not seem to have helped establish a feminist consciousness of women’s oppression or alter women’s status and equality in other spheres” (145). Esta ausencia de conciencia feminista, al día de hoy se deja sentir en las políticas del estado revolucionario respecto del aborto. La ley de 2006 “penaliza el aborto –sin prever ninguna excepción, aun cuando los embarazos constituyan un riesgo para la vida o sean el resultado de una violación–” (“Nicaragua”).

entrega al enemigo, es siempre un cuerpo leído desde el patriarcado. No se puede amar al Estado, sugiere Simone Weil, quien ve que “El Estado es algo frío que no puede ser amado, pero que mata y extingue todo lo que sí lo podría ser [...] no hay nada fuera de él” (99). Tal era, en sus palabras, el suplicio moral de sus contemporáneos. La oposición al Estado patriarcal, si se considera que no hay nada fuera del Estado, entonces implica una postura de resistencia que vuelve vulnerable a quien la asume y, sin embargo, la empodera. La Malinche apátrida de Alegría asume una agencia en detrimento de la normativa machista y de las lecturas reduccionistas que se pudieran hacer de su cuerpo. Revisaremos en lo que queda de este apartado algunos movimientos en la literatura de Alegría que nos permitirán observar el empoderamiento y la agencia de la mujer. ¿Cómo hace la apátrida para echar raíces?

En la bibliografía de Claribel Alegría junto a D. J. Flakoll, el testimonio *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha* dibuja precisamente esa mujer en construcción de su agencia. En este libro se retrata a Eugenia (cuyo nombre original es Ana María Castillo Rivas) – una guerrillera salvadoreña muerta en acción en 1981– a partir de los testimonios de sus más cercanos compañeros y compañeras en la lucha armada. Jon Beasley-Murray en su blog *Posthegemony* hace la siguiente lectura del libro de Alegría y Flakoll: “Este testimonio de seguro no captura mucho, si acaso captura algo, de Ana María Castillo Rivas, de su vida y su vivacidad singular; en su lugar nos ofrece nada más que un bello cadáver, un icono revolucionario bajo un nombre asumido. Ella se nos escapa, tanto como escapa de las fuerzas de seguridad salvadoreñas, al alto precio del sacrificio y una muerte glorificada”. Esta lectura de Beasley-Murray, sesgada y poco cuidadosa, pasa por alto uno de los temas más sensibles trabajados en este testimonio, por el cual la figura de Eugenia se revela al lector en toda su potencia: el de la

maternidad. Eugenia entendía la maternidad en una dimensión histórica y no solo individual.

Sobre este tema, su compañero, Javier, menciona:

Eugenia era una mujer con el tiempo limitado. Integraba a la niña al colectivo.

Me emocionó mucho el primer día. Tomó a la niña en los brazos y le dijo: “Tengo que ir a otro lugar, usted se queda aquí con su mamá, porque ella es su mamá. Aquí tu tía”, señalando a otra, “le va a cambiar los pañalitos. Usted se queda tranquila con mamá y con sus tías”.

La estaba integrando emocionalmente, desprendiéndose de ella.

[...]

Ya en el desarrollo de la educación de la niña –prosigue Javier–, creo que hay cosas que son bien particulares de Eugenia. Tenía muy claras algunas actitudes que quería imprimir en nuestra hija, por ejemplo, la no dependencia ni de su papá ni de su mamá. Eso nos lleva a tomar algunas medidas, como que se acostumbrara a dormir solita, que se acostumbrara a quedarse con otra gente en la casa, imprimirle a la niña que estuviera contenta con todo el mundo. Era una felicidad muy especial para Eugenia la relación de la niña con los otros compañeros. (106)

La maternidad como una labor de la comunidad antes que del individuo, refleja ciertamente la situación histórica y política en la que se desenvolvió Eugenia como militante de las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (de aquí en adelante FPL). Los testimonios que recogen Alegría y Flakoll en el libro mencionado muestran los procesos de formación de varias mujeres, en particular de Eugenia en las filas del FPL y otros grupos armados. Ese proceso de formación implicó para Eugenia, entre otras cosas, un rompimiento con la idea de familia

tradicional y nuclear; rompimiento que, sin duda, desde su perspectiva, respondía al hecho de que la familia tradicional es una institución funcional al sistema capitalista. La idea de la maternidad como una faceta sagrada de la mujer, perspectiva que en América Latina suele ir de la mano del marianismo y el catolicismo, se desmonta en el pensamiento y accionar de Eugenia para privilegiar la posibilidad de que su hija tenga más de una madre y más de un padre que puedan velar por ella y educarla en principios compartidos en caso de faltar sus padres biológicos. Estas nuevas formas de maternidad y paternidad se corresponden con las posturas revolucionarias de Eugenia y, sobre todo, abren las posibilidades de nuevas agencias, de nuevas formas de relación, de rompimiento con el patriarcado que utiliza la maternidad como un mecanismo de control sobre el cuerpo y la vida de la mujer. Por otra parte, ese sentido de lo sagrado se difumina también entre los antagonistas de los revolucionarios, en un proceso que adscribiría a lo que Segato llama la “pedagogía de la crueldad” (2014 23-24), según el cual los integrantes de las fuerzas armadas nacionales se despojan de toda empatía ante el cuerpo de la mujer embarazada, futura madre. La pedagogía de la crueldad revela entre otros aspectos la impunidad institucional y, en términos generales, la impunidad social que ampara este tipo de crímenes ya que se trata de formas de la violencia que se normalizan en función de que el soldado-hombre pueda demostrar su capacidad de dominio y por lo mismo reciba el beneplácito institucional, así como la aceptación de sus pares. A propósito de esto, Marta, la hermana de Eugenia, también revolucionaria, menciona en su testimonio una experiencia vivida a sus nueve meses de embarazo:

Entonces me golpearon. Cuando nos capturaron, nos tiraron al suelo boca abajo.

Después, cuando nos vendaron y nos echaron al vehículo, yo empecé a gritar. Me

llevaron en un vehículo aparte porque no alcancé a subirme al camión.

Empecé a gritar que avisaran en el barrio y di el teléfono de mi mamá. De allí ya no hablé más hasta que entramos al cuartel de la guardia. Nos empezaron a pedir los datos y me levantaron el vestido. Me empezaron a tocar, panzona y todo. Decían: “ya vamos a traer la gilette [sic], no te preocupés, aquí va a nacer este, aquí tiene un montón de papás y va a tener otros papás”, y amenazaban con violación y había uno de ellos que quería ganarme para que hablara. (69)

Marta fue rescatada por su madre del hospital, debido a la buena voluntad de algunos médicos y enfermeras que lograron transmitirle el mensaje de su hija a tiempo. A la lucha revolucionaria de las mujeres en El Salvador se suman las estrategias y el esfuerzo por liberarse de la violencia según la cual los cuerpos de las mujeres son “ocupados” y violentados desde la autoridad que el patriarcado le otorga a cualquier hombre, de forma particular en contextos de guerra, aunque no exclusivamente en ellos. La hostilidad armada ha sido un estado permanente en El Salvador donde, aunque se declara la paz en 1992 dando fin a la guerra civil, se preservan y se renuevan las lógicas de guerra entre pandillas, carteles y fuerzas armadas. En esta guerra interminable, el cuerpo de la mujer es “territorio” enemigo al cual hay que despojar y del que hay que tomar posesión. En el testimonio de Marta citado arriba, llama la atención que el violador, así como Eugenia, nos remite a la imagen de “los muchos padres”; su alusión, sin embargo, llega manchada de violencia y sin la intencionalidad ni la potencia que tiene la misma imagen para la guerrillera. La imagen de los “muchos padres” evocada por el militar salvadoreño nos remite ineludiblemente a la imagen de la múltiple violación; por su lado, la imagen de los “muchos padres” que plantea Eugenia responde a la idea de que el niño o la niña no es responsabilidad de sus padres biológicos exclusivamente, sino de la comunidad en términos amplios. Se contraponen el dolor a la felicidad, la inmunidad que viola a la comunidad que cría.

La madre de Marta rescata a su hija de su secuestro, salvándole la vida así como la diosa Deméter mueve las influencias más elevadas del Olimpo para rescatar a su hija Core del violador Hades. El poema “Ira Demetrae” nos remite justamente a esta imagen, la que aquí llamaremos una maternidad radical. Para esbozar las características de este concepto propuesto, voy brevemente a revisar momentos concretos de la obra de William Rowe, Simone Weil y Julia Kristeva. La palabra “radical” aquí se utiliza en sus dos sentidos posibles: el de otorgar raíces y el de afectar algo en su parte fundamental de manera total, subvirtiéndolo y proponiendo nuevas alternativas. En primera instancia, Rowe, en su libro *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, plantea la necesidad de generar un tipo de crítica literaria que no rehúya a las poéticas radicales de algunos escritores latinoamericanos, aquellas en donde los sentidos proliferan y circulan, “rompiendo las cadenas de la significación, para acceder a lo que se vive pero no significa” (26). La segunda reflexión que nos ayudará a determinar el concepto de maternidad radical es la de Simone Weil, en *Echar raíces*, libro de 1943 (publicado *post-mortem* en 1949). Aquí, entre otros aspectos, trata de determinar cuál es el camino a través del cual se puede suscitar inspiración en una nación devastada por la violencia y el desprecio a sus instituciones fundacionales: “hay que sentir que tiene un pasado, pero no hay que amar el envoltorio histórico de este pasado. Hay que amar la parte muda, anónima, desaparecida” (199). Weil se refiere a los vencidos que han desaparecido del relato histórico y menciona que dos de los motivos que separan a una nación del valor de las verdades trascendentes es la falsa concepción de la grandeza y la degradación del sentimiento de la justicia (172). Si la Historia de una nación la produce aquel que a través de la fuerza o la violencia ha sometido a parte de la población, esclavizándola, esa misma violencia –que preserva la existencia de su poder (la

violencia mítica a la que nos hemos referido arriba) – genera ley. Finalmente, en *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, Julia Kristeva señala:

Se trata de abrir, en y más allá de la escena de las representaciones lingüísticas, modalidades de inscripción psíquica que son previas o que trascienden el lenguaje, y de esta manera, reencontrar el sentido etimológico del griego *semeion* – huella, marca, particularidad. En los comienzos de la filosofía, antes que nuestro modo de pensamiento se cerrara en el horizonte de un lenguaje entendido como la traducción de una idea, Platón –recordando a los atomistas– habló en el *Timeo* de una *chóra*, receptáculo arcaico, móvil, inestable, anterior al Uno, al padre e incluso a la sílaba, designado metafóricamente como nutricio y maternal. (18)

Aquí quisiera transpolar estas ideas para esbozar con mayor detenimiento las características generales de la maternidad radical a partir del poema y el testimonio que recoge Alegría:

1. La maternidad radical propone un empoderamiento de la mujer a partir de reconocer que la violencia –física, sexual, psicológica y simbólica– ha sido el instrumento a través del cual se ha dado la dominación patriarcal sobre su cuerpo. Este empoderamiento se da en función de generar vida por fuera de la prácticas machistas pero también atravesándolas para mostrar sus costuras y dismantelar su falsa autoconcepción de grandeza y superioridad.
2. La maternidad radical desdice de las lógicas que plantean el capitalismo y el marianismo en torno a la institución familiar y al rol de la mujer en la sociedad, respectivamente.

3. Se trata de una forma de la maternidad no individual sino colectiva, no biológica sino comunitaria.
4. Promueve la justicia por encima del derecho: en particular en lo que se refiere a cómo resguardar a la mujer de la violencia ejercida contra su cuerpo. Se trata de ampliar los márgenes establecidos por la ley e incluso por el lenguaje. El derecho está inserto en el ámbito del poder patriarcal y del control sobre el cuerpo femenino o feminizado. La maternidad radical asume como posible ubicarse por fuera del derecho en el afán de alcanzar un escenario de justicia para la mujer que lo requiera.

Esta es una forma de la maternidad que otorga raíces en oposición al patriarcado. La raíz no es patria, ni lógica chauvinista, ni formas estatales o paraestatales en el ámbito social. Se trata de una forma de resistencia que se erige justamente en la posibilidad de una agencia, de una oposición efectiva a la violencia que las diferentes formas de la guerra provocan sobre el cuerpo de la mujer o el cuerpo feminizado. Es una forma de la resistencia desde la no-militarización de los cuerpos y las mentes. En el poema de Alegría, basado en el mito de Robert Graves,⁴⁷ Deméter, la madre de Core, exige furibunda la liberación de su hija, quien ha sido secuestrada y

⁴⁷ Relata Graves en *Los mitos griegos I*, la “Naturaleza y hechos de Deméter”: “Deméter perdió para siempre su alegría cuando la joven Core, posteriormente llamada Perséfone, le fue arrebatada. Hades se enamoró de Core y fue a pedir a Zeus permiso para casarse con ella. Zeus temía ofender a su hermano mayor con una negativa categórica, pero sabía que Deméter no le perdonaría si Core era enviada al Tártaro. En consecuencia contestó políticamente que no daría ni negaría su consentimiento. Esto animó a Hades a raptar a la joven mientras esta recogía flores en una pradera, quizá en la siciliana Enna [...] o en cualquier otra parte de las regiones muy separadas que visitó Deméter en su larga búsqueda de Core [...] La única información que pudo obtener se la dio la vieja Hécate, quien a primera hora de una mañana había oído a Core gritar: «¡Un rapto, un rapto!», pero al correr en su ayuda no había encontrado ni rastro de ella [...] Deméter estaba tan enojada que, en vez de volver al Olimpo, siguió recorriendo la tierra, impidiendo que los árboles dieran frutos y que crecieran las hierbas, hasta que la raza de los hombres estuvo en peligro de extinción [...] no quiso volver al Olimpo y juró que la tierra seguiría estéril hasta que Core fuere devuelta. Zeus solo podía hacer una cosa. Envío a Hermes con un mensaje para Hades: «Si no devuelves a Core estamos todos perdidos», y con otro para Deméter: «Puedes tener de nuevo a tu hija, con la única condición de que todavía no haya probado la comida de los muertos». Como Core se había negado a comer ni siquiera un mendrugo de pan desde su rapto, Hades se vio obligado a disimular su vejación diciendo amablemente a Core: «Hija mía, pareces sentirte desdichada aquí y tu madre llora por ti. Por lo tanto he decidido enviarte a tu hogar». Core dejó de llorar y Hermes la ayudó a subir a su carro. Pero en el momento en que partía para Eleusis, uno de los jardineros de Hades, Ascálafo, comenzó a gritar irrisoriamente: «Habiendo visto a la señora Core tomar una granada de un árbol de tu huerto y comido siete semillas, estoy dispuesto a atestiguar que ha probado el alimento de los muertos»” (96-98).

violada por Hades en el inframundo. Así como en “La Malinche”, en este poema, Alegría desmonta la falsa conciencia que revela el mito para dar con su arbitrariedad. Core, después de una transacción entre los dioses varones –Zeus y Hades–, es condenada a permanecer durante tres meses del año en el inframundo al lado de Hades por el simple hecho de haber dado un mordisco a una granada de los árboles de su violador y haber tragado siete⁴⁸ semillas de esa fruta. Según algunos relatos antiguos, Zeus, el llamado a reestablecer la justicia, es el padre de Core; sin embargo, él decide negociar con Hades. Carente de la radicalidad de Deméter, el dios de dioses ubica su accionar en los ejes del funcionamiento del patriarcado al que me he referido anteriormente. Mientras el diálogo con Hades se da en el eje horizontal –el de los pares–, el diálogo con Deméter y el tratamiento a Core ocurre en el eje vertical –el del dominio–.

En el poema, Hécate, una mujer anciana, es quien advierte a Deméter que su hija ha sido secuestrada por Hades y es quien la conmina a ir en su búsqueda y se propone acompañarla. Deméter no se calla, no admite con silencio cómplice el secuestro de su hija. Expone el acto violento y hace notar que no toleraría el secuestro y la violación de Core: “y que nadie me hable del Olimpo / regaré pestes por la tierra / se cubrirán de pústulas / los niños / si no me eres devuelta” (12). El lugar de enunciación de Deméter es el de la agencia y la militancia por fuera del Olimpo. Se trata de una diosa prehelénica rebelde. Su grito desgarrado y sus amenazas desnormalizan el acto de tomar a la mujer por la fuerza. Graves hace una lectura interesante de la diosa Deméter y del personaje tripartito: “Core, Perséfone y Hécate eran, claramente, la diosa en Tríada como la Doncella, Ninfa y Vieja en una época en que solamente las mujeres practicaban los misterios de la agricultura. Core representa al grano verde, Perséfone a la espiga madura y Hécate al cereal cosechado [...] Pero Deméter era el título general de la diosa” (100). Desde esta

⁴⁸ El número de semillas varía dependiendo de la versión.

perspectiva el secuestro de Core por parte de Hades es el mito que explica el acto violento a través del cual se arrebató el conocimiento que sobre la agricultura posee la mujer en tiempos primitivos. En el poema de Claribel, la diosa Deméter deja a los hombres su jardín para que lo gobiernen. Ella no ejerce con sus manos o su poder sobrenatural un castigo. Sabe que los hombres —extensión de los dioses varones— destruirán el jardín y ellos se autoinfringirán una pena: “que ellos lo gobiernen / lo destruyan / regarán manchas negras / en el mar / extinguirán los peces harán el aire irrespirable” (14). La *oikos*, la casa, se devasta. La diosa anticipa la destrucción del jardín porque sabe de la violencia que ejercerá el hombre sobre la tierra. Nosotros entendemos perfectamente esas imágenes que en otro tiempo hubiesen resultado crípticas: las manchas negras sobre el mar, los peces extinguidos y el aire irrespirable. Todas son señales de la destrucción de la tierra, del medio ambiente y de la contaminación del cielo y del mar. El tono del poema, en ese fragmento, es absolutamente apocalíptico y esta versión del mito prefigura, desde el tiempo mítico del enunciado, el estado de las cosas en el tiempo presente de la enunciación.

La superioridad masculina es un sentimiento que busca su realización en el sometimiento del cuerpo femenino y de la naturaleza. Aquí quisiera hacer una breve reflexión sobre el *continuum* cognitivo entre mujer y territorio. La mujer no es un símbolo del territorio ni viceversa. Es la violencia patriarcal la que siempre es la misma: ese *continuum* ocurre porque el hombre iguala cuerpo femenino y territorio en tanto busca someterlos a ambos para asegurar su propia pervivencia. Lo que se puede asegurar sin temor a equivocarse es que la violencia es el *continuum* de la violencia. El tono de Deméter en el poema es de rabia e indignación. En su primer parlamento, la diosa de la agricultura va a expresar sus sentimientos de frustración y dolor echando mano de alusiones a la naturaleza: “anda suelta mi ira”, como si la ira fuese un animal

domesticado que, de pronto, se ha desencadenado; “Un pájaro aturdido se pierde en la neblina”, la yo poética bien podría ser el pájaro, o su hija secuestrada en el inframundo, esta imagen nos dice algo de la condición de las dos mujeres; “los árboles me cercan y me separan”, el mundo que la rodea la asfixia, esa cercanía antes la distinguía de los demás seres. En el poema hablan Deméter, Hécate, Hermes y nuevamente Deméter. Cuando las mujeres tienen la palabra, el tono es muy similar al de “La Malinche”: su discurso está poblado de reclamos, preguntas sin respuestas, maldiciones. Cuando habla Hermes, el dios mensajero, representante de Zeus, el tono es otro, de menor intensidad, casi de condescendencia: “Te devuelvo a tu hija / con Hades la encontré / y la encontré llorando [...] he traído a tu hija / de donde nadie vuelve” (13). En su brevísimo parlamento, Hades asume un tono heroico, que Deméter destruirá en su parlamento final.

Este poema dramático cierra con un parlamento de Deméter. Las últimas líneas rezan: “en manos de los machos / mi jardín / hasta que vuelvas / Core / hasta que Zeus se arrepienta / de su doble moral / hasta que estés conmigo / todo el año / y decretemos juntas / la primavera eterna” (14). La doble moral de Zeus a la que se refiere la voz poética es la del patriarcado que hace la ley y hace la trampa. Diríamos también que crea el mito y lo sacraliza. Deméter, madre radical, anticipa un futuro en donde madre e hija vivirán juntas sin ser más víctimas de la violencia machista. Uno de los relatos más bellos del escritor vanguardista Pablo Palacio (1906-1947), “La doble y única mujer”, nos refiere la historia de dos hermanas siamesas. Aunque en términos generacionales su producción escrituraria es lejana a la de Alegría, ambas están vinculadas en el gesto vanguardista, revolucionario, que se despliega en ambas propuestas. La voz narrativa es la de la hermana menor, la más fuerte de ellas. Su relato comienza dirigiéndose a los moralistas y a los gramáticos a quienes les pide que alarguen la moral, así como el vocabulario, porque no hay

pronombres que sirvan para nombrar a la doble y única (ella inventa el pronombre doble “yo-ella”) y porque tampoco hay moral que la cubra (es siempre catalogada como un monstruo por los demás) (33). La ampliación de los márgenes de la moral y el lenguaje es la imagen que piensa Palacio como índice de un necesario cambio de episteme (el que en su tiempo perfilan los vanguardistas). Ese cambio epistémico es el que anticipa este poema también. Si pensamos con Palacio, el fin de la violencia machista y patriarcal exige asimismo nuevos parámetros éticos y lingüísticos: nuevos comportamientos, nuevas estructuras. En este sentido, la posibilidad de la maternidad radical se encamina justamente a asegurar ese cambio epistémico.

Los paralelismos entre escenarios actuales y las imágenes de “Ira Demetrae” son muchos. Uno de ellos nos remite al escenario salvadoreño contemporáneo, en donde la legislación contra el aborto alcanza niveles insospechados. El caso más elocuente es el de María Teresa Rivera quien en 2011 tuvo un aborto en su casa y en un proceso legal sin precedentes fue condenada a 40 años de prisión por homicidio agravado.⁴⁹ En el código penal salvadoreño, el aborto está prohibido en todas sus circunstancias, inclusive en casos en que la mujer haya quedado embarazada a causa de una violación. El control sobre los cuerpos de las mujeres consolidado en el código penal que castiga el aborto asegura que estos devengan una suerte de cuerpo esclavo. El control sobre el cuerpo de la mujer afirma el control sobre la población, como en las peores pesadillas representadas en la literatura distópica de la primera mitad del siglo XX. La penalización del aborto persiste en los códigos penales de algunos países latinoamericanos como una de las más antiguas estrategias del biopoder. En el caso salvadoreño, la rigurosidad de la ley y la penalidad ha generado que muchos doctores no atiendan a mujeres en trance de abortar por temor a ser apresados y condenados. Esta ley patriarcal supuestamente busca asegurar la

⁴⁹ Hasta octubre de 2016, 25 mujeres salvadoreñas purgaban penas de hasta 40 años de cárcel por abortar, esto, aunque algunos de los abortos fueron espontáneos según el diario La Prensa de Honduras.

reproducción, la descendencia, pero lo que logra en verdad es generar vidas absolutamente precarizadas. Esta penalización ha provocado la muerte de cientos de mujeres. Entre los datos que he podido recabar, “se calcula que para el período entre 1995 y 2000, hubo un total de 246,275 abortos con una incidencia del 11.1% en la mortalidad materna” (“Excluidas, perseguidas, encarceladas” 10). Considerando que las restricciones sobre el aborto en El Salvador se endurecieron a partir del Código Penal de 1998, se puede inferir que debido a la obligatoria clandestinidad de la práctica la incidencia en la mortalidad materna seguramente ha aumentado. Política de la muerte antes que de la vida. El camerunés Achille Mbembe ha acuñado el término “necropolítica” dando una vuelta de tuerca al concepto foucaultiano de “biopoder”: en el régimen de la necropolítica el soberano decide quién vive y quien muere; en el *locus* poscolonial el poder es difuso y no siempre exclusivamente estatal (Archambault 15). En “Ira Demetrae”, la pregunta lacónica y sin embargo llena de sentido que la madre lanza al viento da cuenta de la anulación de la mujer debido a la normativa patriarcal y aleccionadora, nos remite al dolor por su violación y desaparición. La madre se pregunta a sí misma ya que la hija permanece ausente: “¿Dónde, Core / dónde estás?” (11).

En los dos poemas de Alegría estudiados en este apartado, las yo poéticas cuestionan constantemente, al lector en primera instancia y, en última, al patriarcado. A partir de este recurso, logran desmontar los mitos y dar cuenta de su arbitrariedad. Sus imágenes recrean cuerpos femeninos en situación de vulnerabilidad. ¿Qué hacer en esas circunstancias si, como sostiene Nancy, el cuerpo es el lugar de la experiencia? (citado en Peretti 72). Si se le niega a la persona el control sobre su propio cuerpo, por ende, se le está negando su posibilidad de ser a través de la experiencia. Contra esa anulación se levantan los poemas de Alegría. La vulnerabilidad por su lado, se difumina, ahí donde se erige la comunidad como espacio que

acoge las diferencias. En alguna medida, el testimonio sobre Eugenia es correlato de los poemas en tanto nos muestra a una mujer que en su cotidiano escoge romper con la normativa que le impone un rol domesticado y que al final elige morir antes que permitir que los violadores hagan rapiña de su cuerpo vivo.

3.2 “PERSÉFONE”, “IFIGENIA” Y “CLITEMNESTRA”: EL SACRIFICIO, LA GUERRA, EL FEMINICIDIO

En el apartado anterior leímos el poema en el que se da cuenta de la desaparición de Core y la agencia de su madre para que ella sea liberada. En el libro de Alegría, “Ira Demetrae” aparece entre los primeros poemas; más adelante, encontramos “Perséfone” que nos remite a la figura de Core en la madurez, pasados los años después de su secuestro. El lugar desde donde se enuncia el poema es el inframundo. Ella ya no es Core, su nombre ha cambiado a partir de su matrimonio con Hades. La voz poética de Perséfone transmite desolación y amargura. Si en el primer poema la voz de Core no se escucha, aquí asume la voz cantante. Se trata de una suerte de queja, como si, a través del tono, estuviese dibujando el inframundo mismo. Nos referíamos anteriormente a la aquiescencia de Zeus respecto al rapto. En ese sentido, Core/Perséfone funge como un sacrificio necesario para preservar las dinámicas del eje horizontal del patriarcado, aquel en el que los hombres establecen lazos de filiación que se sostienen en el control y la jerarquía hacia otros cuerpos y otras formas de vida. En la misma línea temática del cuerpo femenino sacrificado, se instala el poema “Ifigenia”. Como se sabe, Ifigenia es hija de Agamenón y Clitemnestra. El padre, camino a la guerra contra los troyanos, entrega a su hija en sacrificio a Artemisa quien, a causa de que Agamenón caza a un ciervo –animal consagrado a la diosa–,

impide su salida de Aúlida hacia Troya. En el último momento, Artemisa cambia a Ifigenia por una cierva, impidiendo su sacrificio. Ifigenia pasa a convertirse en sacerdotisa en su templo en Taúride y según Hesiodo, deviene la diosa Hécate (*Diccionario de mitología* 17).⁵⁰

El lugar de enunciación de “Perséfone” e “Ifigenia” es el del cuestionamiento a la normalización de la violencia contra el cuerpo femenino. Son voces de mujeres violentadas, secuestradas, sacrificadas por los suyos quienes asumen que la preservación de las diversas instituciones sociales –llámese matrimonio, milicia, familia– puede ser la causa o el pretexto para el padecimiento de sus cuerpos y sus espíritus. En este apartado nos referiremos a estos dos poemas para reflexionar en torno a la imagen del cuerpo femenino como don sacrificial y al concepto de feminicidio como tipo penal. Si el cuerpo femenino es sacrificado por su especificidad genérica en el contexto de las guerras contemporáneas o a causa de la violencia patriarcal en la sociedad latinoamericana actual, ¿deberían los códigos penales responder a esa especificidad del crimen con la especificidad de la ley? Las voces de los personajes míticos en estos poemas se elevan en oposición al silencio que es una de las herramientas más eficaces de la normalización de la violencia. Reclama Ifigenia a su padre: “Al patíbulo voy / basta de engaños / padre / una palabra / una palabra” (31). El silencio se dibuja en el poema como la más cruel de las aquiescencias.

En “Perséfone”, nos encontramos, como mencionamos anteriormente, con Core –que significa simplemente “doncella”– transformada a partir de su matrimonio con Hades y por lo mismo poseedora de un nombre. La mujer secuestrada se casa con su captor y pasa a reinar en el inframundo. Podría decirse que este mito griego explica cómo el antiguo rito del matrimonio se

⁵⁰ Según Sófocles, Ifigenia sí es sacrificada en Áulide, lo que genera la ira de su madre y su sed de venganza, por lo que, ella, junto a Egisto, asesina a Agamenón. Así se justifica el asesinato de Clitemnestra y su amante a manos de Orestes en la tragedia *Electra*.

funda sobre la base del secuestro de la mujer, tradición que se rememora en los secuestros rituales de las bodas de los griegos y romanos antiguos. El matrimonio, como institución social, se funda en un acto violento en donde la voluntad de la mujer pasa a segundo plano y responde, dependiendo de la región a diferentes motivos económicos y sociales. Sabemos que, en el mito que nos ocupa, los varones negociarían el futuro de la secuestrada. La evolución del personaje arroja una Perséfone que ha asumido el rol de esposa. Ha pasado de la adolescencia a la madurez y su voz, en el poema de Alegría, evidencia su alma oscurecida. La yo poética refiere, en el inicio del poema, su despertar y da cuenta de cómo, en lugar de que sus ojos den con el cielo, este “no asomó” (36), y tampoco “[...] los geranios / ni el árbol de mimosa / ni el laurel” (36). El brillo de la luz del sol sobre los objetos y seres del mundo le es esquiva porque hasta su lugar la luz no llega. Ahí “[...] todo estaba oscuro / y era difícil descender” (36). La oscuridad y la densidad hacen difícil la búsqueda de la fuente en la que saciará su sed, que es la que invade a todos los habitantes del inframundo.⁵¹

El rito del matrimonio en las sociedades antiguas y contemporáneas en donde este ocurre porque la mujer ha sido secuestrada implica que esta asuma la identidad familiar del esposo: pasa a ser mano de obra para su clan y asume, asimismo, las tradiciones de la nueva familia. En el poema de Alegría, esto se observa justamente en una especie de resignación que asume Perséfone. Ella no quiere escuchar más la voz que la conmina a dejar de ser raíz bajo la tierra y a vestirse de verde, abriéndose hacia el sol (36-37). La metáfora según la cual Alegría plantea que la doncella Core es la hiedra verde y la madura Perséfone es la raíz de la planta, nos remite a la siguiente lectura del mito de Deméter:

⁵¹ “Pero el viaje comporta también una serie de sufrimientos físicos y espirituales. Entre los físicos, destacan la sed, que el iniciado muerto debía autocontrolar” (De León 147).

En el mito olímpico más tardío, Deméter era la hija de los titanes Rea y Crino, y la hermana de Zeus, de Posidón y de Hades, los tres hermanos que asumieron el poder sobre las tres esferas del cielo, el mar y el inframundo, esferas que pertenecían en tiempos micénicos, minoicos y neolíticos, a la gran diosa madre. Zeus también era el padre de la hija de Deméter, Perséfone. Sin embargo, las costumbres y las imágenes que rodean a Deméter revelan una diosa establecida mucho antes que los que se convirtieron en sus hermanos en el nuevo orden. Como madre del grano que se adentra bajo la tierra para poder crecer de nuevo, Deméter era también la madre de los muertos; Plutarco señala que los muertos eran conocidos como *Demetrioí*, «el pueblo de Deméter». Esto coloca a Deméter mucho más cerca del modo de sentir de los agricultores neolíticos, para quienes la muerte significaba regresar a la madre tierra, y no a un sitio cavernoso donde las almas revoloteaban en la oscuridad como murciélagos sin hogar, separados de la comunidad de los vivientes. (Baring y Cashford 420)

Si según el mito griego, Perséfone está destinada a habitar el inframundo al lado de Hades y ser su esposa, en el poema de Alegría se nos presenta a un personaje que asume su nuevo lugar de enunciación y sobre todo asume una agencia que la devuelve a los mitos arcaicos sobre Deméter, como el que se menciona en el fragmento citado arriba. En el poema, Perséfone se aleja de su imagen como esposa de Hades y reina del inframundo, y se apega más a una de las funciones de Deméter como diosa de la agricultura. Si durante la estancia de Perséfone en el inframundo los árboles no dan frutos y sus hojas caen muertas, estos resisten porque sus raíces los mantienen vivos. Perséfone que ha sido sacrificada por Zeus, condenada por su propio padre a ser desposada por Hades; sin embargo, en este poema no se asume víctima, sino que asume en

su propia corporalidad la función de preservar la vida. La Perséfone de Alegría desdice del rol de doncella ignorante e ingenua y de su rol como mujer secuestrada por Hades. Se trata de una yo poética que se reinventa en una situación de absoluta precariedad: secuestrada y condenada a vivir bajo la tierra, se convierte en las raíces de la planta. El tono de la voz poética es de quien asume un papel sin posibilidad de cuestionárselo. La dureza del tono se percibe en el fragmento en donde Perséfone se refiere a la luz: “y la palabra luz / se ha vuelto piedra / una piedra pulida” (37). Es casi una actitud militar la que asume la diosa que es “raíz taciturna” y no se permite melancolizar: “y no puedo ahora distraerme / con mis verdes memorias / con el deseo absurdo de otros días / de llegar a ser hiedra” (37). En el poema, Perséfone no menciona el matrimonio con Hades, aunque sabemos que ella se encuentra bajo tierra justamente a causa de su matrimonio; menciona, sí, la voz de la madre que la conmina a ser verde. Ella quiere olvidar la voz de Deméter para no escucharla más y asumir sin memorias del pasado su nueva circunstancia. Esa memoria es la de Core-doncella.

La nueva circunstancia de Perséfone implica para ella convertirse en el recipiente del conocimiento agrícola (vive ese conocimiento en su nueva corporalidad) y así devenir doble de la diosa madre, y al mismo tiempo ser la raíz sedienta que no desea la luz. Es un personaje que no deja de ser complejo y, sin embargo, asume una agencia que la libera del rol de esposa de Hades. Según algunos relatos, Perséfone se convierte en una gobernante desalmada.⁵² El poema de Alegría en alguna medida se aleja de esa Perséfone sin alma, pero también de la Core sin voz. Volver a la imagen del mito arcaico implica cuestionarse la constitución del mito posterior –el antiguo– y sobre todo instala a Perséfone en el ámbito de la materialidad del mundo, el de la agricultura y sus ciclos: morir es volver a la madre tierra. Esa tierra es el ámbito de la nueva

⁵² Convierte, por ejemplo, en árbol a la ninfa Mente, de quien Hades se aficiona. Solo con Orfeo su corazón se ablandó y permitió que este pueda llevar de vuelta al mundo de los vivos a su amada Eurídice.

Perséfone: no se trata de decidir sobre el destino de las almas de los muertos, sino de entender cómo el cuerpo muerto bajo tierra afecta a la vida por venir. El paralelismo entre la Perséfone de Alegría y Jesucristo se hace patente. Jesús muere por la salvación de las almas de las personas y su cuerpo y sangre devienen el pan y el vino que alimentan y purifican y a través de los cuales el sacrificio se renueva y se actualiza. Perséfone, por su lado, es el sacrificio que se otorga en el régimen patriarcal del Olimpo a Hades y su cuerpo deviene la raíz que permite que la vida sobre la tierra no desaparezca. La diferencia radica en que la figura de Jesucristo-cordero es funcional al relato religioso, mientras que la de la Perséfone de Alegría no es funcional al mito patriarcal, porque asume una agencia que le permite desligarse del rol impuesto a partir del secuestro.

“Perséfone” plantea el asunto de la agencia femenina en una circunstancia absolutamente violenta y problemática. Violenta porque no es voluntaria su condena a no ver más la luz. Problemática porque el sujeto que arroja la violencia del pacto masculino, la nueva Perséfone, rompe intencionalmente con la madre que intenta recuperar para ella la luz del sol. Se trata de una mujer que asume su destino de violencia y lo vuelve productivo, a costa de su soledad. Cabe hacerse la pregunta sobre qué implica que el ámbito de Perséfone sea el mismo que el de Deméter en el neolítico pre-olímpico: ¿qué implicaciones acarrea el conocimiento de los misterios de la agricultura? Para responder a esta pregunta, cabe hacerse otra: ¿cuál es el rol de aquellas que guardan los misterios o los conocimientos de cualquier ámbito de la vida? La respuesta es sencilla: preservar ese ámbito, evitar su destrucción, su desaparición. Si desde la perspectiva patriarcal aniquilar el cuerpo femenino equivale simbólicamente a la destrucción del territorio, la función desde la empatía (ya no desde el plano de lo simbólico) de Perséfone-raíz es

la de oponerse a la destrucción no solo de su cuerpo, sino también del territorio. Por esto ella no puede volver a ser Core, la doncella sin voz.⁵³

El poema comienza con los versos: “Abrí los ojos como siempre / como cada mañana” (36). La estructura a medias epifórica de ambos versos hace énfasis en esta suerte de castigo que Perséfone acepta como una condena eterna. En este poema, a diferencia de todos los que hemos leído antes y del que leeremos a continuación, Alegría no utiliza el recurso de la pregunta retórica y por lo mismo parecería que ella asume su sino con resignación. Hay, sin embargo, una construcción en el poema que se repite una y otra vez y que nos puede dar algo de luz sobre el estado de ánimo de la yo poética. Varios versos inician con la conjunción “y”: “y todo estaba oscuro / y era difícil descender [...] y junto con la sed [...] y no escuchar la voz [...] y me vista de verde / y me abra hacia el sol [...] y soy raíz / y no importa si sueño [...] y de noche / y es múltiple mi sed / y la palabra luz [...] y no puedo ahora distraerme” ((36-37). Esta estructura inicial de los versos citados podría revelar algo parecido a la desesperación. Un fragmento de discurso que se hila repetitivamente con la conjunción “y” traduce a la escritura un efecto de la oralidad. Esa desesperación por encadenar acciones o imágenes parecería que nos enfrenta a una Perséfone que quiere construir su propio relato, su propio mito, que no está dispuesta a que su discurso se interrumpa con la voz, la perspectiva o la historia de otro, sino que el vértigo de sus ideas, de sus propias palabras, al fin, de su experiencia, será lo que la constituya.

Ahí donde “Perséfone” plantea la posibilidad de la agencia de la mujer que ha sido víctima de la violencia y revela al mismo tiempo el terreno problemático y complejo sobre el que

⁵³ En el contexto latinoamericano, que es el de mayor incidencia de asesinatos de líderes y activistas ambientales, es posible pensar en muchos hombres y mujeres que son víctimas del acoso y la violencia de los Estados y las diferentes corporaciones extractivistas, algunos de ellos asesinados recientemente: Berta Cáceres y Lesbía Urquía de Honduras, Nilce de Souza Magalhães en Brasil, José Tendetza en Ecuador, entre muchos otros. El rol de casi todos estos activistas ha girado en torno a defender el derecho al territorio de sus comunidades.

se erige esa posible agencia, el poema “Ifigenia” nos permite observar cómo el cuerpo de la mujer en tanto don sacrificial responde a la lógica del pacto masculino. En los relatos mitológicos queda claro que Agamenón no puede dar marcha atrás respecto al sacrificio de su hija Ifigenia para ganar el favor de Artemisa a causa de quien los vientos no permiten a los griegos zarpar hacia Troya. En su lectura de la tragedia *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, Téllez sostiene que:

Ifigenia, por su lado, comienza denunciando la sumisión de su padre, al igual que la jerarquía en materia de sacralidad. Ella considera que las órdenes del oráculo no deberían situarse por encima de los imperativos familiares.

No obstante, si ella continúa oponiéndose, la situación alcanzará un punto crítico: los soldados refunfuñan; están dispuestos a amotinarse si el rey no acepta el holocausto. Y una tal rebelión debilitaría a Agamenón mismo. Así no se estaría muy lejos de la eventualidad del sacrificio del rey. (62)

La actitud de Ifigenia ante la posible rebelión de los soldados es someterse a la función patriótica de su sacrificio, despersonalizándose (63). Arendt se ha referido al hecho de que, en el estalinismo, los acusados de traidores, aunque hayan sido inocentes, terminaban por declarar su culpabilidad porque esta resultaba funcional a la lógica del régimen según la cual el partido contaba con detractores que anhelaban su caída.⁵⁴ Ifigenia se encuentra en una situación similar

⁵⁴ Sostiene Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*: “Aquí parece hallar su fuente la fuerza coactiva de la lógica; surgen de nuestro propio temor a contradecirnos. Hasta el punto de que la purga bolchevique logró que sus víctimas confesaran crímenes que jamás habían cometido, descansa en ese temor básico y arguye de la siguiente manera: «Todos estamos de acuerdo en la premisa de que la Historia es una lucha de clases y en el papel del partido en su dirección. Usted sabe por eso que, históricamente hablando, el partido siempre tiene la razón» [...] En este momento histórico, es decir, de acuerdo con la ley de la Historia, van a ser cometidos ciertos crímenes que el partido, conociendo la ley de la Historia, tiene que castigar. Para estos crímenes, el partido necesita criminales; puede que el partido, aunque conozca los crímenes, no conozca completamente a los criminales. Más importante que hallarse seguro acerca de los criminales es castigar los crímenes, porque sin tal castigo la Historia no progresará, sino que puede verse incluso obstaculizada en su curso. Por eso, usted, o bien ha cometido los crímenes, o ha sido designado

por la que asume esa postura patriótica y acepta su sacrificio. Quiero aquí detenerme sobre el hecho de que los soldados están dispuestos a amotinarse si el sacrificio no se lleva a cabo. Agamenón no puede recular, aunque sienta remordimientos, porque es preciso que la muerte de su hija ocurra para preservar su posición ante la soldadesca. De no llevarse a cabo el derramamiento de la sangre de su hija, se supone que es el derramamiento de su propia sangre el que acaecería. Ese escenario compuesto por hombres guerreros que exigen el sacrificio necesario para poder zarpar, prefigura el eje horizontal del patriarcado, en donde cada acción de violencia del hombre contra la mujer o el cuerpo feminizado se lleva a cabo para demostrar a sus pares, en este caso particular, que posee el control de la situación. Aquí no ocurre el ensañamiento que Segato ha denominado rapiñaje como efecto de la violencia, pero resulta terrible pensar que el sacrificio que lleva a cabo Agamenón es el de su propia hija. Tal como reclama la propia Ifigenia en la tragedia de Eurípides, lo que llama la atención aquí es la jerarquía según la cual se pone, por encima de las lógicas paternas-filiales, las impuestas por la religión.

En el poema de Alegría, Ifigenia eleva una doble plegaria. Por un lado, se dirige a Artemisa, la diosa en cuyo nombre se va a llevar a cabo el sacrificio, para que la proteja y le devuelva la posibilidad de “[...] cantar / volver a celebrar a las estrellas / a las colinas rosa / a los cipreses” (32). Por otro lado, se dirige al padre a quien, una y otra vez, le pide que rompa su silencio. Ese doble pedido –que se materializa en la repetición del nombre de la diosa “Artemisa / Artemisa / protégeme Artemisa” (32) y en el pedido al padre de que le hable: “padre / una palabra / una palabra” (31)– nos permite señalar las dos estructuras en las que está inserto el

por el partido para desempeñar el papel de criminal; en cualquier caso, usted se ha convertido objetivamente en un enemigo del partido. Si usted no confiesa, deja de ayudar a la Historia a través del partido y se convierte en un enemigo real –la fuerza coactiva del argumento es: Si usted se niega, se contradice a sí mismo, y a través de esta contradicción convierte a toda su vida en algo carente de significado; la A que usted dice que domina toda su vida a través de las consecuencias de B y C que lógicamente engendra” (378-379).

sacrificio de Ifigenia: por un lado, la divina o sagrada, y por el otro, la humana. Pensar el sacrificio de Ifigenia solamente como un resarcimiento a la diosa por la falta cometida, implicaría leerlo en un ámbito simbólico. Sobre este tipo de lectura, sostiene René Girard: “Una vez que se ha decidido convertir al sacrificio en una institución «esencialmente» –cuando no incluso «meramente»– simbólica, puede decirse cualquier cosa. El tema se presta de modo admirable a un determinado tipo de reflexión irreal” (*La violencia*, 9). El ruego de la Ifigenia de Alegría se instala en el ámbito de lo sagrado porque es Artemisa quien en el último minuto salvará su vida. Se trata de una anticipación, recurso utilizado por la poeta como hemos observado en nuestra lectura de “Ira Demetrae”. Ifigenia se dirige al padre porque este la ha engañado: la ha mandado a traer hasta Aúlida so pretexto de su matrimonio con Aquiles. Al exigirle al padre que hable, el efecto provocado es el que plantea Girard en los siguientes términos: se trata de establecer una vinculación entre lo sagrado –el sacrificio– y la violencia (*La violencia*, 10). Ifigenia deviene una suerte de chivo expiatorio sustituto: reemplaza al padre quien debería ser sacrificado. Como sostiene el dicho “aprender en cabeza ajena”, la furia de los soldados griegos por no poder zarpar hacia Troya encuentra su válvula de escape en el sacrificio de la hija del rey de Micenas. Se trata de restaurar el devenir del camino de los guerreros que ha sido interrumpido: “La situación inicial puede resumirse como una crisis que para la comunidad y su sistema cultural supone un peligro de destrucción total” (Girard, *Veo a Satán*, 90). Esa hermandad masculina generada en la proximidad de la batalla tiene que concluir en el enfrentamiento contra los troyanos; cualquier otro destino será rechazado.

Agamenón permanece en silencio, tal como permanecen en silencio los jueces de Malinche. No hay explicación a la hija, pero sí hay resarcimiento a los soldados. Debe reafirmar su liderazgo ante ellos. Nuevamente se observa el funcionamiento de los dos ejes del patriarcado:

en el vertical, Agamenón dispone la vida de su hija para el sacrificio; en el horizontal, demuestra a los otros soldados griegos que tiene el poder y el control para resolver la crisis, aunque eso signifique asesinar a Ifigenia. Alegría describe el terror de la mujer: “todo el cuerpo me tiembla / como pez / en la red” (33). La comparación entre su cuerpo tembloroso y el del pez en la red tiene un doble valor: el pez que se sacrifica como alimento de quien lo pesca y el pez como símbolo de Jesucristo que utilizaron los primeros cristianos. El miedo de la hija no conmueve al padre. Es la vida de ella o la suya: ahí, el devenir de la guerra surge como el pretexto exterior perfecto para que él permanezca vivo. Agamenón en lugar de preservar a la hija, la entrega. La guerra todo lo destruye, la guerra mata siempre a los mejores.

Clitemnestra, por su lado, será quien venga el sacrificio. Orestes y Electra vengarán al padre, asesinando a su madre y al amante de esta, Egisto. Se desata una cadena de violencia en donde los móviles que imperan son los de la preservación de la Ley del Padre. Para Electra y Orestes la muerte de Ifigenia es insignificante al lado de la muerte de Agamenón, porque entienden la muerte de aquella como inevitable en tanto exigencia de una diosa. En el poema “Clitemnestra”, la voz poética sostiene: “Agonizo / Orestes / agonizo / pero aún tengo fuerzas / para invocar a las Erinias. / Te acuné en mis entrañas / te di a luz / bebiste de mis pechos / todo inútil / no te tembló la mano / cuando alzaste la espada / para herirme / no le tembló a tu padre / cuando la alzó contra Ifigenia / llevándola al patíbulo / engañada” (93). Las acciones de Clitemnestra circulan y se ejecutan en el ámbito de la *chôra*; se mantiene al margen de la Ley del Padre (Agamenón) y de la Ley Sagrada (Olimpo). El vínculo con la hija es anterior a esa ley – anterior al lenguaje dice Kristeva– y por lo tanto al asesinar a Agamenón está dando cuenta de la encarnación de la ley. La ley que se monta en el mito y que, como sabemos, ha roto el vínculo al tomar la vida de Ifigenia. El patriarcado, sin embargo, ha formado bien a sus miembros. La

maldición que lanza Clitemnestra contra el hijo es, al final de cuentas, una maldición a la estructura de dominación social o lo que aquí hemos llamado el Estado patriarcal. Ella ya no ve en Orestes al hijo, sino a un lacayo del Soberano, el brazo armado del patriarcado, el ejecutor de la violencia mítica.

Los asesinatos de Ifigenia y Clitemnestra no tienen el mismo valor que el asesinato de Agamenón. “En un medio dominado por la institución patriarcal, se atribuye menos valor a la vida de las mujeres y hay una propensión mayor a justificar los crímenes que padecen” (Segato 2006 3). Por eso quizás el recurso de la interrogación es el más frecuente en estos poemas. Son todas preguntas sin respuesta, señal de desconcierto, pero también evidencia de la necesidad de dirigirse al otro, de interpelar, de tratar de nombrar indirectamente aquello que antes no se había nombrado. A lo largo de este capítulo, se ha buscado actualizar los mitos que recrea Alegría, pensarlos en función de una contemporaneidad que puede ser la de su escritura o la de su lectura. Uno de los atributos de estos poemas radica en que su presentización es posible de las dos formas. En el apartado dedicado a “Ira Demetrae”, el ejercicio consistió en leer el poema en diálogo con el presente de su escritura. De ahí que lo comparemos con los testimonios recopilados en *No me agarran viva*. Aquí, las imágenes de los asesinatos de Ifigenia y de Clitemnestra y el trabajo que la poeta lleva a cabo en el desmantelamiento del mito, me llevan necesariamente a la reflexión en torno a los motivos específicos de sus muertes. El texto “Femicide” (1992) de Jean Caputi y Diana Russell se considera como uno de los referentes clásicos en torno a las primeras disquisiciones respecto al uso del término:

El feminicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil

incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas desnecesarias [sic] (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, ellas se transforman en feminicidios. (Citado en Segato. “¿Qué es un feminicidio. Notas” 3)

Esta primera definición se ha trabajado a lo largo de las últimas dos décadas y media. El debate en torno al término y sobre todo a la necesidad de tipificar estos crímenes en los códigos penales latinoamericanos,⁵⁵ así como lograr que algunos casos concretos lleguen a los tribunales internacionales de Derechos Humanos, ha provocado la aparición de nueva terminología para no echar en el mismo saco o categoría todos los crímenes cometidos contra las mujeres. Segato, por ejemplo, ha planteado el término “femigenocidio” para referirse a crímenes en contextos de guerras contemporáneas no tradicionales en donde hay una relación inversa entre el número de perpetradores y el de víctimas: esto es, cuando el integrante de un bando delincuencial es responsable de las muertes de múltiples mujeres (“Femigenocidio” 8). Dos de los poemas de Alegría a los que nos hemos referido en este apartado tienen como referente histórico-mítico la

⁵⁵ En América Latina la legislación en torno al feminicidio ha generado resultados, aunque escasos: “En la región centroamericana, la más violenta a nivel global, 4 países han incorporado en la legislación interna el tipo penal del femicidio/feminicidio (Costa Rica, El Salvador, Guatemala y Nicaragua), al igual que lo ha hecho Chile, México y Perú. Importante es mencionar que Colombia reformó su Código Penal e incorporó, vía circunstancia de agravación, el homicidio cometido “contra una mujer por el hecho de ser mujer”. A diferencia de los países indicados, Colombia no creó un tipo penal específico para definir y sancionar el femicidio/feminicidio” (Garita Vilchez 11).

Guerra de Troya. En ese contexto ocurre el sacrificio de Ifigenia. Su muerte, al no ser ella parte del entramado bélico, tiene una fuerte carga expresiva. No es un asesinato perpetrado por el bando contrario, sino entre los suyos, dispuesto por su propio padre. Una *gyno sacer*: nadie es culpable de su muerte en tanto ella es sagrada, es un sacrificio requerido por Artemisa. Cuando Segato reflexiona en torno a las nuevas formas de la guerra hace un necesario énfasis en que el cuerpo femenino del bando contrario es sometido a prácticas de rapiñaje tan brutales que no han sido observadas, al menos en la historia moderna. El asunto aquí, y es sobre lo que llaman la atención tanto “Ifigenia” como “Clitemnestra”, es que se trata de crímenes perpetrados por familiares de las mujeres. Se desprende de esto que no hay espacio para la tranquilidad sobre la faz de la tierra. O el enemigo hace rapiña o el familiar la violenta, la convierte en chivo expiatorio.

¿Cuál es la causa por la que la violencia no cesa?⁵⁶ Si el patriarcado se monta sobre la falsa conciencia, podríamos decir, con Segato, que hay algo artificioso e ilegítimo en la instauración de su ley; por lo tanto, requiere “los votos de obediencia a esa ley y al orden que ella establece deben renovarse diariamente” (“Las estructuras”, 107). Todas las voces poéticas trabajadas en este capítulo nos enfrentan a mujeres melancólicas o enojadas ante la constatación de que sus cuerpos han sido violados, secuestrados, ultrajados, cosificados, violentados de todas las formas posibles. ¿Cómo hacer que esa melancolía sea productiva y que la vida sea vivible? Julia Kristeva se ha planteado la pregunta de si es posible desear y caminar hacia una feminización de los valores. Su propuesta no implica que las mujeres se impongan en la vida social, política y cultural, sino que los valores de esa vida declinen en femenino. Los tres aspectos o valores de la especificidad femenina que esboza a partir de su estudio de tres mujeres

⁵⁶ Entiendo que la violencia es parte de la naturaleza humana; sin embargo, esta pregunta se plantea desde la especificidad de la violencia de la rapiña y muerte sobre el cuerpo femenino.

excepcionales (Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette) son: a) el vínculo que se vive a partir de la diferencia, b) la idea del pensamiento como vida y experiencia carnal y c) el pensar el tiempo como tiempo de nacimiento (“¿Hacia una feminización”, 134).⁵⁷ Estos valores propuestos por Kristeva, más acertadamente, propuestos por las vidas de las mujeres que estudia, devienen posibilidad cuando el lugar de enunciación es el que aquí hemos estudiado: las mujeres de los mitos de Alegría, sometidas por la violencia patriarcal, viven en el vínculo: como el de Hécate, Deméter y Core; su pensamiento es vida y experiencia carnal: ahí están Malinche y Clitemnestra poniendo en entredicho a sus jueces a través de la palabra y el cuerpo; asimismo, ven en el nacimiento la posibilidad de un nuevo comienzo: ahí está la Perséfone que en su secuestro bajo tierra deviene raíz. Se trataría, entonces, de socavar las estructuras de la violencia desde adentro, como una explosión de vida que conjure la muerte y la violencia a la que cada mujer, en su específica circunstancia, ha sido sometida.

La poesía de Claribel Alegría, poesía de emergencia, vuelve una y otra vez a señalar la absoluta precariedad en la que históricamente ha debido desenvolverse la mujer en el contexto de sociedades patriarcales; ha vuelto sobre la doble violencia que estas sociedades ejercen: hacia la mujer y hacia el hombre expuesto y vulnerable ante sus pares. Poesía que emerge: que propone nuevos nacimientos, que nos devuelve el vigor del lenguaje coloquial, que cuando echa mano de la metáfora no lo hace en detrimento del ímpetu del cuerpo. En los poemas de *Mitos y delitos* hay muchos versos compuestos de una sola palabra: poesía, cicatrices, aturdida, Core, todo, padre, sobrecoge, por mencionar unas cuantas. Doble condición de la palabra: en soledad y rodeada de multitudes de otras palabras; alternancia que potencia sus significados nuevos y antiguos. El

⁵⁷ Para Arendt “el fundamento ontológico de la libertad se halla en el nacimiento” (Kristeva 2006 134).

universo poético de Alegría es así mismo doble, como es doble el sentido de la palabra radical enunciada desde la urgencia.

4.0 DAVID LEDESMA VÁZQUEZ: LA CONCIENCIA DE SER ABYECTO

*A la memoria de David Ledesma
quien se suicidó el jueves santo de 1961*

El poeta ecuatoriano David Ledesma Vázquez (Guayaquil, 1935-1961) escribe y publica⁵⁸ a lo largo de la década de 1950, y muere a punto de cumplir 27 años. Su obra no es extensa; sin embargo, es considerable teniendo en cuenta su temprana muerte. En este capítulo quisiera acercarme a la poesía de este escritor de culto en el Ecuador teniendo en cuenta, en primera instancia, cómo la poderosa –y siempre en tensión– posibilidad del amor deviene uno de los pilares de su quehacer poético. Sobre todo, cómo esta se va construyendo, al menos en parte, desde lo que aquí quiero llamar una *conciencia de ser abyecto*. La tensión fundante de esta poesía no ofrece respuestas definitivas; es una obra irresuelta, problematizadora. Teniendo en cuenta que el abyecto está siempre fuera de lugar, observaré aquí, en segunda instancia, la inestable relación de un yo poético en esencia crítico con el espacio que ocupa y con ciertas prácticas sociales impuestas desde el binarismo regulatorio hombre-mujer. La postura crítica que se desprende del *corpus* al que a continuación me refiero va deviniendo radical debido a que

⁵⁸ Publicó dos poemarios en solitario –*Cristal* (1953) y *Gris* (1958)– y dos en colaboración –*Club 7* (1954) y *Triángulo* (1960). Póstumamente, en 1962, se publicó *Cuadernos de Orfeo*. En Venezuela, en ese mismo año, apareció una *Antología general* y, en Quito, en 2002, *Poesía reunida*. En 2007, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Colección *Memoria de Vida*, publicó su poesía completa acompañada de tres estudios sobre su obra.

revela el proceso de formación de lo que, para Alain Badiou, es una verdad.⁵⁹ Es desde el entendimiento de lo que implica devenir abyecto y desde la consecuente ruptura con la heteronormatividad que la poesía amoratoria de Ledesma genera verdad.

En la sociedad guayaquileña de esos años, en los círculos burgueses y pequeñoburgueses en los que Ledesma se movió,⁶⁰ su condición de homosexual lo marca y estigmatiza como sujeto abyecto. La mirada nefasta con la que el grueso de la sociedad determinaba y fijaba a quien no cumpliera con el rol que el aparato regulatorio heterosexista le imponía iba de la mano del ocultamiento de las prácticas sexuales y sociales de aquellas personas que en el ámbito de lo privado no se atenían a la normativa de género. El gay, la lesbiana, el bisexual, el travesti son condenados a simular en el espacio público aquello que no son en el espacio privado. La invisibilización de su sexualidad funciona como un mecanismo de defensa ante la abyección que la sociedad hace recaer sobre ellos.⁶¹ En *Poderes de la perversión*, Kristeva señala: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicitad, lo ambiguo, lo mixto” (11).

En el Guayaquil de esos años, el sujeto homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia Católica. Los límites que lo abyecto irrespetaba representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguran al pecador. Aquello que en el catolicismo es sagrado

⁵⁹ Para Badiou una verdad es “[e]l proceso real de una fidelidad a un acontecimiento”; la fidelidad al acontecimiento es, a su vez, “ruptura real [pensada y practicada] en el orden propio en el que el acontecimiento ha tenido lugar [político, amoroso, artístico, científico]”; finalmente, un acontecimiento es “algo que ha pasado, algo irreductible a su inscripción diaria en ‘lo que hay’” (“La ética”).

⁶⁰ Los Ledesma Vázquez pertenecían a la clase media-alta guayaquileña. Su padre era Ministro Jefe de la Corte Superior de Justicia de Guayaquil. La familia vivía en una cómoda villa del Centenario, entonces, un barrio de clase alta. Ver Rodolfo Pérez Pimentel, “David Ledesma Vázquez” en *Diccionario biográfico Ecuador*. Internet desde <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>.

⁶¹ A propósito, señala Butler: “El mundo heterosexual siempre tuvo necesidad de esos seres queer que procuraba repudiar” (*Cuerpos* 313).

se determina en función de este concepto: “La abyección persiste como *exclusión* o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más ‘secundarias’ como *transgresión* (de la Ley) en la misma economía monoteísta. Finalmente, con el pecado cristiano encuentra una elaboración dialéctica, integrándose como alteridad amenazadora” (Kristeva 27). El sujeto transgresor es, en esencia, el pecador. Éste es entidad amenazadora del orden fundado por la Iglesia; sin embargo, deviene sujeto necesario como contrapunto de esa ley. Así, en la existencia del abyecto se sustenta la existencia de la normativa. En tanto alteridad, se da la “elaboración dialéctica” a la que se refiere Kristeva y el abyecto deviene aquél sobre quien la institución Iglesia ejerce toda la fuerza de su poder aleccionador. Al ser que la Iglesia católica ha mantenido fuertes vínculos con los grupos de poder económico en América Latina, aquí merece la pena recordar la lectura que hace Nancy J. Holland sobre cómo la persistencia del sistema de regulación en función del género ayuda a sostener ciertas formas de opresión que benefician a las élites económicas. Al persistir la idea de la familia tradicional, por ejemplo, los padres deben encontrar maneras para mantenerla económicamente en el contexto del mundo capitalizado, posindustrial, perpetuando así ese sistema (“Looking Backwards”). En el caso del joven poeta, la figura del padre –hombre dominante y tirano tal como lo han dibujado la mayor parte de los escasos relatos biográficos de Ledesma con los que se cuenta– deviene justamente la instancia que con violencia hará prevalecer la ley de la Iglesia. El poema “El pozo” de *Los días sucios* de Ledesma, podría leerse, así, desde un doble rompimiento con la religión: como descreimiento de las grandes narrativas y como negación de una “ley del Padre” que regulariza el estar en el mundo de sus hijos (hijos que necesariamente son “idiotas” y “tuertos”):

¡Pedir

—oh sí—

pedir un Dios!

Un dios gastado.

Injusto.

Negligente.

Que raja el cráneo del idiota.

Y mueve

las ventanas torcidas de los tuertos.

Hundido.

Simplemente.

El sol es alto.

Hay que taparlo.

Ya no quiero luz (106).

En el *Diccionario biográfico Ecuador*, se cita un relato de José Guerra Castillo a propósito de Ledesma:

[En 1952] ya había regresado de Buenos Aires a donde sus padres lo llevaron dos años en su afán de curarlo de sus aficiones poéticas y de una excesiva sensibilidad que no era propia de un hombre, según palabras de su padre ... David era un inveterado asmático que se asfixiaba por las noches y comenzó a sufrir de insomnios. Su condición de pie plano le impidió realizar la conscripción como

eran los deseos de su padre, con quien mantenía reiterados conflictos emocionales. (Pérez Pimentel)⁶²

En su relato, Guerra Castillo hace hincapié en el hecho de que David Ledesma tuvo que soportar las constantes comparaciones entre él y su hermano muerto en acción militar en la guerra contra el Perú en 1941. La heroicidad del hijo mayor se contrapondría, en la lógica del padre, a la “pusilanimidad” del hijo menor. En este sentido, es muy elocuente el hecho de que Ledesma haya viajado a Quito en el año 1952 y que, en ese viaje, lejos del padre, haya decidido publicar su primer poemario, con la ayuda y el beneplácito de su hermana y su cuñado quienes entonces vivían en la capital. El poemario verá la luz en 1953. En adelante y hasta el final de sus días, Ledesma Vázquez viajará constantemente tanto por las giras debidas a su trabajo como actor de radio teatro, así como por sus filiaciones políticas.

En el contexto en el que vive David Ledesma, la amenaza señalada por la Iglesia, por la ley del Padre, se topa con el hecho de que la condición homosexual contraría el supuesto “deber ser” del sujeto comprometido con el pensamiento de izquierda y por lo tanto con la revolución.⁶³ En 1953, Ledesma formó un colectivo con jóvenes escritores como él, a quienes, además de la poesía, los unía su adscripción al socialismo. El grupo se bautiza con el nombre Club 7, porque ése era el número de sus integrantes. Estos eran, además de Ledesma Vázquez, Sergio Román

⁶² Tristemente, este breve fragmento biográfico nos revela hasta qué punto el padre consideraba enfermo al hijo. Como vemos, para “curarlo”, lo hace viajar hasta Argentina. En Ecuador, muchos y muchas jóvenes han sido internados de manera obligatoria en las llamadas clínicas de deshomosexualización. Algunas de estas clínicas fueron investigadas en el 2012 y muchas clausuradas. Al día de hoy, sin embargo, muchas siguen funcionando en nuestro país.

⁶³ Aunque inicialmente el gobierno de los soviets rompió con el código penal del zarismo, y por lo mismo no penalizó la sodomía, en 1934, bajo el stalinismo, se estableció que la homosexualidad era producto de la decadencia del capitalismo y a partir de ese año se restablecen las acciones legales contra homosexuales. Cfr. L. Engestein. “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots” en *Journal of Homosexuality*, Vol. 29, Issue 2-3, 1995, pp. 155-178. En el caso ecuatoriano, el Partido Socialista del Ecuador, fundado originalmente en 1926, cambia su nombre a Partido Comunista del Ecuador, determinando su vinculación con el estalinismo. El sector del partido inconforme con esta decisión refunda el Partido Socialista en 1933.

Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix y se convertiría en uno de los dramaturgos ecuatorianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva. De las reuniones y discusiones del grupo surge la idea de publicar un poemario en conjunto en el año de 1954;⁶⁴ sin embargo, a última hora, dos de los integrantes, Donoso Pareja y Abadía Silva, deciden abrirse del proyecto.

Durante años, no se dio ninguna explicación pública al respecto. Apenas en 1994, cuarenta años después de la publicación del poemario, Donoso Pareja explica en *A río revuelto. Memorias de un yo mentiroso* el verdadero motivo por el cual a Club 7 solo lo integran cinco. Según Donoso Pareja, él y Abadía Silva⁶⁵ decidieron, a última hora, sacar sus poemas del libro porque se enteraron que dos de los integrantes del grupo [Ledesma y Benavides] eran homosexuales. En su libro, Donoso pide disculpas y muestra su arrepentimiento por su actitud de entonces, alentada “por la presión del medio y la propia estupidez, falta de personalidad y primitivismo cavernícola” (104). Los dos desertores vieron en el sujeto “desviado” sexualmente al sujeto transgresor, a la “alteridad amenazadora” de un proyecto revolucionario de izquierda. El gesto de Donoso y Abadía se lee, al menos, en tres instancias: la primera, éste determina quién es el abyecto, en este caso, los dos compañeros homosexuales del grupo; la segunda, alecciona a ese otro abyecto negándose a publicar sus poemas en el mismo libro; la tercera, evita que al que se reconoce heterosexual, y por ende cumplidor de la norma, se le confunda con el desviado. De esto se desprende, por extensión, que el libro devenga recipiente de la abyección; la poesía de Ledesma (y de Benavides) es, entonces, palabra abyecta. Si bien el poemario *Club 7* –que es el

⁶⁴ Antes, en el segundo semestre de 1953, en diario El Universo de Guayaquil, había aparecido una selección de poemas del grupo.

⁶⁵ A quien le da el nombre de Carlos Altamirano Sánchez en sus memorias.

nombre que recibió el libro en conjunto a pesar de la deserción de los dos compañeros— no es el primero que publica Ledesma, es una obra de inicios, por lo que su cualidad de “abyecto” me parece significativa.⁶⁶ A continuación, me referiré a algunos poemas que nos permiten trazar la ruta que sigue Ledesma en este proceso de reconocerse continente de la cualidad de “abyecto”.

4.1 LAS MÁSCARAS

Entre los poemas fechados, pero no publicados por Ledesma en vida, encontramos “Mujer, la de ébano ardiente” que consta de 42 versos. Aquí la voz poética muestra su fascinación y deseo por el cuerpo de una mujer de ascendencia africana: “Sonar de mis tentaciones / al golpe de mis deseos...” (157). En los primeros 21 versos, la voz poética describe a la mujer, sus senos como dos cumbres, sus pezones como lanzas negras, su cuerpo como una curva mata. La musicalidad en el ambiente en el que se desenvuelve la mujer, sugerida al nombrar la maraca, la rumba, la guitarra y el congo —y que evocan una fiesta, una celebración— se sostiene, en términos formales en el poema, por el hecho de que está compuesto por versos octosílabos, aunque sin rima. En los últimos 21 versos, el yo poético se refiere al cuerpo de la mujer y al encuentro sexual entre ambos: “Rayo blanco era tu risa, / áspid rojo era tu lengua / y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo” (157). El encuentro se sugiere con mayor claridad en los siguientes versos:

Duros eran tus abrazos,
duros como mi partida
y eran mordidas tus besos

⁶⁶ El gesto de Donoso Pareja y de Abadía Silva es quizás el ejemplo más elocuente que tengo a mano para ilustrar el mecanismo a través del cual se abyecta al otro. Seguramente no fue la única discriminación sufrida por Ledesma y Benavides.

y tu cuerpo era serpiente
y tus muslos dos fogajes
en las noches de tormenta... (157)

Las dos instancias en donde el contacto corporal se evidencia son los abrazos y los besos. Los primeros, sin embargo, son duros y los segundos son mordidas. Esa dureza del abrazo que describe el yo poético se extiende como calificativo de su inminente partida, ya que, aunque se trata de un encuentro sexualmente intenso y ardiente, está condenado a la distancia entre los dos sujetos en cuestión. Esta podría ser una distancia en términos románticos, uno de los dos se entrega más que el otro en la relación amorosa; o el acto sexual está determinado por una transacción económica; o también podría tratarse de la imposibilidad del amor por la distancia que en términos sociales marca el racismo en los diversos estratos de la sociedad ecuatoriana. La mujer negra va a ser en este poema recipiente de una serie de estereotipos que se le ha adjudicado en la sociedad ecuatoriana, en particular, el de la hipersexualización de su cuerpo. Si identificamos al yo poético con un hombre blanco mestizo de clase media-alta, éste se sabría denigrado socialmente al mantener y admitir una relación con una mujer afrodescendiente. Esta última hipótesis se confirma hacia el final del poema: “Tus ojos fueron dos lluvias / sobre el llanto blanco y triste / de mi nocturna partida...” (158). La nocturna partida nos hace pensar en un encuentro prohibido y fugaz. El llanto que puede ser solo de ella o de ambos prefigura la partida como rompimiento. La distancia entre los dos sujetos se acentúa en la repetición de estos versos a lo largo del poema: “Mujer de noche africana / palmeras, maraca y rumba” y “Mujer la de ébano ardiente, / carbón incendiado en ansias”. Esa suerte de estribillo le da el tono de un himno; lo aleja del lirismo que pretenden otros versos del mismo poema y lo acerca a la exaltación de alguien por quien se siente fascinación. Se puede percibir esa tensión en el poema

con claridad: por un lado, la voz poética trata de reconstruir el encuentro íntimo con la mujer; por el otro, debido a su sexualidad exacerbada, ella adquiere la dimensión de una figura tipo, casi de un mito. El mito de la mujer que come hombres: “eran mordidas tus besos [...] y tus dedos eran garras”. En el poema, se da un continuo desfase debido a la cercanía y a la lejanía que indistintamente muestra el yo poético respecto del objeto poético.

“Mujer, la de ébano ardiente” está fechado el 16 de mayo de 1951 y, como mencioné antes, no fue publicado en vida del escritor. Ciertamente, el tono del poema no calza en ninguno de los poemarios de Ledesma; sin embargo, éste tampoco fue publicado en una revista o periódico de la época, como aconteció con otros textos de este autor. Es, por lo demás, un poema bastante sencillo, que no arriesga en la construcción de imágenes y, más bien, raya en el lugar común. Al comparar este poema temprano en términos cronológicos con otros posteriores, podemos notar que los *clichés* hacen que se perciba algo de impostura en la tensión o el desfase en torno al tratamiento del objeto poético al que me he referido arriba. Y no precisamente por el hecho de que su autor sea un poeta homosexual que celebra el cuerpo de una mujer.⁶⁷ En el progreso cronológico de la anécdota descrita en la segunda mitad del poema –la del encuentro sexual y la posterior partida de él– la figura femenina se va suspendiendo en la medida en la que se refiere a una sensualidad que atrae al varón, pero que no es suficiente ni para lograr la mitificación absoluta (esta se desvanece al mantener él relaciones con ella y al llorar ella ante la partida de él), ni para que perdure una relación amorosa, más humana que la que el yo poético

⁶⁷ En este sentido, compartimos la postura de Gregory Woods quien, en su libro *Articulate flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*, se refiere a la posibilidad de que poetas heterosexuales escriban poesía homoerótica, en tanto esta exprese, en mayor o menor grado, una reacción hacia otro de su propio género, reacción que se ubique en el amplio campo de la literatura erótica (4). Asimismo, creemos que es posible la operación contraria, que un poeta homosexual escriba poesía heteroerótica. Las motivaciones pueden ser varias, desde la máscara para ocultar su homosexualidad hasta un interés sincero en el/la otro/a. Nos parece que esta práctica escrituraria, en general, deviene resistencia contra cualquier forma de regularización sexual. Sostengo que en el caso de “Mujer, la de ébano ardiente” el yo poético no asume ese lugar de resistencia por motivos que revisaremos en seguida.

podría entablar con una mujer-mito porque, ya lo decíamos, se trata de una relación aparentemente imposible en términos sociales. Sobre esa suspensión, en *Ese sexo que no es uno*, Irigaray ha señalado:

La sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de parámetros masculinos. De esta suerte, la oposición actividad clitoridiana «viril» / pasividad vaginal «femenina» de la que habla Freud –y muchos otros...– como etapas, o alternativas, del devenir una mujer sexualmente «normal», parece sobradamente motivada por la práctica de la sexualidad masculina [...] *De la mujer y de su placer no se dice nada en esa concepción de la relación sexual* [...] Todo ello parece bastante ajeno a su goce, salvo si ella no sale de la economía fálica dominante (17, el subrayado es mío).

Los versos “y tus dedos eran garras / que agarraban mi deseo...”, más que dar cuenta del goce sexual de ella, dan cuenta del goce del yo poético y apuntan justamente hacia lo señalado por Irigaray: “la vagina [aquí reemplazada por las manos de ella que masturban al hombre] debe su valor a que ofrece una vivienda al sexo masculino” (17). Ella es una mujer ardiente en tanto receptáculo del pene y en tanto satisfaga el deseo del hombre.

La mujer ríe en el poema y eso delata, quizás, su gozo también. Esa risa, sin embargo, se contrapone al llanto final por la partida de él. En una medida, al llorar ella devela su impotencia ante el hecho de que su *performance* erótica, cargada o no de amor, no ha sido lo suficientemente eficaz como para retener al hombre a su lado. Aunque el lugar de enunciación que asume el poeta en “Mujer, la de ébano ardiente” es polémico, me parece que revela a un Ledesma vacilante antes que a un Ledesma machista. De hecho, he querido partir por analizar este texto ya que esta postura no volverá a repetirse en poemas posteriores y más bien nos permite observar

cómo la revisa drásticamente en buena parte del *corpus* que de aquí en adelante trabajaremos. Encontraremos otras tensiones, mucho más productivas, que generan frutos tanto en términos de construcción de imágenes como de reflexión en torno al estar en el mundo desde una postura que agrieta la normatividad de género.

4.2 LEDESMA *QUEER*

Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, se refiere a la genealogía de la palabra *queer*:⁶⁸ “El término ‘*queer*’ operó como una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto *a través de* esa interpelación humillante. La palabra ‘*queer*’ adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto” (*Cuerpos*, 318). Butler se refiere a la necesidad de reapropiarse del término, de reivindicarlo en oposición al empleo homofóbico que se ha hecho de él en los diferentes ámbitos de la vida social; su reterritorialización significa así un acto de resistencia. Podría parecer anacrónico referirse a una conciencia *queer* en el poeta ecuatoriano; sin embargo, en la tensión de su poesía, percibimos un gesto de continua resistencia hacia la consigna de moldear (no importa cuál sea el molde) el enunciado poético. Su gesto, creemos, puede leerse hoy, en función de un aparato teórico *queer* ya que éste, tal como lo trabaja Butler,

⁶⁸ En el *Concise Oxford Spanish Dictionary*, encontramos estas tres acepciones de la palabra en su traducción al español:

1. (odd) raro, extraño
2. (male homosexual) (colloquial & sometimes pejorative) maricón (familiar & pejorative) gay
3. (unwell) (British English colloquial) mal, indispuesto.

no se atiene únicamente a la visibilidad homosexual,⁶⁹ sino como un sitio discursivo desde donde se busca poner en entredicho la normatividad y la regularización de género.

Algunos críticos han coincidido en referirse a la poesía de Ledesma como la del sujeto escindido.⁷⁰ Esa identidad siempre en entredicho, esa fragmentación del sujeto poético ledesmiano, evoca el acto de forclusión que exige toda normatividad:

Siguiendo a Lacan, Žižek sostiene que el ‘sujeto’ se produce en el lenguaje a través de un acto de forclusión (*Verwerfung*). Lo que se niega o rechaza en la formación del sujeto continúa determinando a ese sujeto. Lo que se deja fuera de este sujeto, lo excluido por el acto de forclusión que funda al sujeto, persiste como una especie de negatividad definitoria. Como resultado de ello, precisamente porque se ha fundado –y en realidad se refunda continuamente– mediante una serie de forclusiones y represiones definitorias que constituyen un sujeto discontinuo e incompleto. (Butler, *Cuerpos* 270-271)

La negatividad definitoria a la que se refiere Butler parece ser una constante en la conciencia del yo poético ledesmiano.

Los días sucios es el poemario de Ledesma que integra *Triángulo* (libro en colaboración con Ileana Espinel y Sergio Román Armendáriz). Las líneas de todos los poemas que lo conforman están como esparcidas en la hoja. Esa particular disposición tipográfica, además de producir un ritmo particular en los poemas, parecería mostrar que las palabras estuvieran

⁶⁹ Señala Butler sobre lo *queer*: “Esta posibilidad de transformarse en *un sitio discursivo cuyos usos no pueden delimitarse de antemano* debería defenderse, no solo con el propósito de continuar democratizando la política *queer*, sino además para exponer, afirmar y reelaborar la historicidad específica del término” (*Cuerpos* 323, el subrayado es mío).

⁷⁰ “[...] el sujeto poético, escindido y quebrantado, parece no solo desdoblarse, sino, efectivamente, romperse en varias personas dentro del juego literario” (Rodríguez 9). “Nuevamente, hay un desencuentro interior entre el ser y su sombra. El hombre desconocido es posiblemente el «fulano» del poema anterior que regresa a su infancia” (Hidalgo 228).

escapando de un centro. La enorme sangría de algunas líneas parecería dibujar la brusquedad de la huida de ciertas palabras ante la inminencia del trágico destino de nombrar y al nombrar, determinar excluyendo:

Cabeza triste.

Degollada.

Sola.

Cabeza en busca de mi cuello.

Ausente.

En busca del instante desolado

En que repito y cuento los difuntos

Las largas viejas secas.

Los extraños

Que cruzan enlutados por la calle. (101)

Las palabras se esparcen haciendo que el lector dude: ¿a qué sustantivo está calificando el adjetivo “Ausente”? Podría ser al cuello o a la cabeza. Podría ser también al “todo” que cabeza y cuello conforman juntos. Ese “todo” no está; es imposibilidad en tanto supongamos toda identidad es siempre exclusión, forclusión de algo. El problema de la identidad en Ledesma es fundamental y va de la mano del asunto del nombre.

En el poema “El espejo” (de *Gris*) Ledesma se llama a sí mismo “David”:⁷¹

⁷¹ En “Autorretrato con una pena” (de *Gris*), Ledesma utiliza el mismo recurso:

Este pobre David que nada pide
sino un poco de paz para vivir,
una piedra pequeña en que apoyar
la cabeza cansada de palabras,
y un centavo de sueño que permita
creer que todavía hay gente buena.
Este pobre David que nada pide... (78).

Yo estoy allí.

Yo soy David.

¡Estoy gritando!

Soy yo que vuelvo. (66)

En este texto, la problematización de fondo tiene que ver con la cuestión de la interlocución. La imagen especular es una suerte de destino infausto, ante la imposibilidad del diálogo con otro, ante la negativa del otro de mirar al sujeto que desesperado grita. El espejo le devuelve al yo poético una imagen de sí mismo que nadie más ve. Cuando éste dice “Estuve aquí” (66), está refiriéndose al retorno a un lugar del pasado donde reconoce que ha vivido un dolor, en donde lo “ahogaron contra el muro” (66). Más adelante, la voz poética menciona “Yo estoy allí”, remitiendo a la constancia con la que permanece en un nuevo lugar, aquel lugar donde compra “la cadera atormentada” (66). Se produce un movimiento entre el “aquí” y el “allí”, que evoca tanto un desplazamiento espacial –como ya hemos observado–, y uno temporal –que se evidencia en el paso del uso inicial del tiempo verbal pasado (“Me ahogaron”, “Alguien dijo”, “yo que estaba”) hacia el uso final del presente (“No me conocen”, “Yo estoy”, “Yo soy”). Tanto en el “aquí” como en el “allí”, el sujeto es abatido por su soledad y el estado de las cosas permanece inmutable. Podríamos decir que a pesar del movimiento del yo poético entre uno y otro espacio-tiempo, no existe diferencia entre ambos. Decir “aquí” resulta igual a decir “allí”: el uno es imagen especular del otro. El yo se mueve entre el lugar en donde nadie lo reconoce, donde nadie dialoga con él, donde prevalece el silencio, y otro sitio en donde compra, desde el anonimato también, el sexo. En este poema, el pronombre personal “yo”, el reflexivo “me” y el posesivo “mis” se repiten constantemente. En la soledad de este sujeto, la autorreferencialidad es inevitable y decíamos que nos remite al problema de la identidad. El yo poético trata de

determinar su lugar de enunciación, pero a lo único que atina es a dar cuenta de estas dos imágenes suyas, intercambiables. En síntesis, podríamos referirnos al “espejo” en Ledesma como una suerte de cronotopo⁷² que remite a un determinado movimiento espacial y temporal del sujeto poético a través del cual adquiere conciencia de su soledad radical.

También es posible leer el poema mismo como un espejo: “Soy yo que vuelvo” (66), dice David. El retorno a la poesía es inevitable. Allí vuelve él una y otra vez para gritar. Sus gritos suponen una llamada de atención a un interlocutor que, se deduce, no está viendo ni está escuchando al ser humano –“Están sordos. No me asisten” (66)–, pero que probablemente esté atento a la palabra poética, en tanto lector. La autorreferencialidad inevitable del poema acompañada por el acto de gritar parecerían dibujar a un “yo” que quiere superar su condición de soledad, que se ve condenado a ella porque la única forma de superarla es en el otro.

El sujeto al que nombra la palabra “David” es un sujeto complejo, problemático: “Desde hace años que muero y resucito” (66), dice el yo poético. Al resucitar y nombrarse a sí mismo, se está constituyendo una y otra vez. Ese nombrar permanente coincide con el acto mismo de constitución del sujeto; “[l]uego –desde la perspectiva de Laclau– sus rasgos descriptivos serán fundamentalmente inestables y estarán abiertos a todo tipo de rearticulaciones hegemónicas” (Butler, *Cuerpos*, 296). El sujeto ledesmiano se constituye, así, en posibilidad abierta no regularizada, en sujeto *queer*. Hemos observado que esto no ocurre con tranquilidad o pasividad, sino, al contrario, con mucho dolor y angustia para el yo poético.

A continuación, las líneas en las que el yo se refiere al sexo:

Ceñido al sexo.

A su materia oscura.

⁷² Entiendo aquí por cronotopo lo que señala Bajtin en *Teoría y estética de la novela*: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237).

Comprando la cadera atormentada.

El labio.

El alarido.

El mordisco.

Gimiendo por la sal de la entrepierna. (66)

Vásconez Romero, el encargado de la edición del 2007 de la poesía completa de Ledesma, se refiere a estos versos en los siguientes términos: “Su poesía no deja de ser viril por este amor turbio, es más, adquiere una fuerza inusitada cuando, transido de un deseo con sabor a culpa, va detrás de esa pasión innombrable” (12). Gemir es una acción que refleja sin tapujos la postura del yo poético; así, creemos que no es un tono culposo el que predomina en estas líneas. Este sujeto gimiente de placer, que asume que tiene que pagar por mantener relaciones sexuales, que además no puede desprenderse del sexo porque va ceñido a él, va dibujando para el lector el devenir del acto sexual: el encuentro de los labios, el alarido de placer, el mordisqueo del cuerpo. Aunque lacónica, la descripción es precisa. Es quizás el hecho de que el yo poético se refiera a una cadera atormentada lo que lleva a Vásconez a pensar en la culpa. El yo poético parecería más bien estar dando cuenta de la realidad de la prostitución, y en todo caso parecería pertinente leer en sus palabras, antes que culpa, un reclamo ante el hecho de que, para vivir su sexualidad, él tenga que recurrir a alguien que venda su cuerpo. A fin de cuentas, parecería ser que el reclamo de fondo se da por estar condenado a no poder amar. Coincidimos con Vásconez en su lectura de la fuerza que va adquiriendo el yo poético, línea tras línea del poema. La fuerza de su voz se aprecia en el uso del presente progresivo, de los imperativos y de los signos de exclamación: “¡Estoy gritando!”, “¡Oh, amarradme, amarradme –¡oh sí! –, amarradme!” , “estoy rodando”.

En *Deshacer el género*, Butler hace una distinción fundamental entre el límite de lo que se percibe como humano y lo que no:

Darse cuenta de que se es fundamentalmente ininteligible (que incluso las leyes de la cultura y del lenguaje te estimen como una imposibilidad) es darse cuenta de que todavía no se ha logrado el acceso a lo humano, sorprenderse a uno mismo hablando solo y siempre *como si fuera humano*, pero con la sensación de que no se es humano; darse cuenta de que el lenguaje de uno está vacío, que no te llega ningún reconocimiento porque las normas por las cuales se concede el reconocimiento no están a tu favor. (53)

La palabra y el grito del yo poético son los del ser humano que se da cuenta que, a los ojos de los otros, ese atributo ha desaparecido; del que se da cuenta, como se ha mencionado ya, de su profunda e insalvable soledad. El interlocutor sordo es el que lo vuelve ininteligible. La alusión al encuentro sexual en este poema no es gratuita. Ya nos hemos referido a cómo Ledesma es considerado sujeto abyecto por ser homosexual. Mientras para el yo poético ledesmiano “la sonrisa apacible de un muchacho” (75 y 82) es cosa grata, amable; para quien, en palabras de Butler, es el “heterosexual melancólico”,⁷³ esa imagen no significa más que aquello que ha debido forcluir para poder “ser”. En el poema, el yo no se regocija en su dolor. Las últimas líneas de “El espejo” rezan:

Aullando, sí.

Mordiendo.

Combatiendo. (67)

⁷³ Ver “Melancholy Gender / Refused Identification” en Judith Butler. *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*, Stanford: Stanford University Press, 1997, 132-150.

La voz combativa no calla, sino que enfrenta. Así como el poema avanza –no solo hacia abajo en la hoja, sino que los márgenes se desplazan, con cada verso, un tanto más hacia la derecha–, da la sensación de que ese yo poético avanzara en una lucha por ocupar el espacio de amor que se le niega. Combate vehemente el suyo, de juventud, radical.

4.3 LA PRIMERA COMUNIDAD AMATORIA: ORFEO Y EURÍDICE

El poemario que Ledesma más amaba, según lo refirió su mejor amiga, la poeta Espinel, a Alejandro Carrión, fue uno que vio la luz solo al año de la muerte del poeta, *Cuaderno de Orfeo*. Este es un libro inconcluso, señala Carrión. Tanto Orfeo como Narciso, a quien Ledesma dedica un poema de *Gris*, son figuras que en el ámbito de la poesía homoerótica devienen símbolos del amor entre hombres.⁷⁴ Así lo señala Woods: “The poet Orpheus, whose singing animated the trees and anaesthetised the damned is a natural subject for poetry. His tragic double loss of Eurydice is well suited to the demands of the hetero-erotic arts; but his later advocacy and practice of the love of boys, and his consequent death at the hands of the vengeful Maenads, lend themselves, also, to the purposes of homo-eroticism” (30). Cita a Marcuse en *Eros y civilización*: “The classical tradition associates Orpheus with the introduction of homosexuality. Like Narcissus, he rejects the normal Eros, not for an ascetic ideal, but for a fuller Eros. Like Narcissus, he protests against the repressive order of procreative sexuality” (30). La elección del

⁷⁴ El hecho de que su Narciso preceda a su Orfeo, puede leerse desde la reflexión que hace Woods en torno a las tres edades del hombre: “Three types of male physique, three distinct ideals, occur in Western art: the adolescent pliancy of Narcissus; Apollo’s firm but graceful maturity and the potency of Heracles, tacitly poised on the verge of deterioration. They could almost be seen as the same body at different stages of its development” (9). Para Woods, Orfeo reemplaza a Apolo como objeto poético o artístico debido a que el principio apolineo de autoconocimiento y moderación se opone a los valores creativos y apasionados de Dionisios.

mito de Orfeo como símbolo del que será su último poemario parece sugerir múltiples sentidos. Siguiendo la línea de lectura que hemos propuesto, esta elección se inserta en la tradición del rompimiento con una heteronormatividad por la cual, en función de lograr la procreación, se reproduce el orden binario: masculino-femenino. Se trata, en consecuencia y volviendo a Marcuse, de la propuesta de un erotismo “más completo”.

Cuaderno de Orfeo está constituido de 13 poemas cortos. Son poemas dramáticos, y en su diálogo, señala Carrión, “juegan los imposibles más desolados, en un ambiente desesperado” (252). El mito de Orfeo y Eurídice evoca la imposibilidad del amor por la vehemencia del amor mismo. Orfeo no resiste la tentación de ver si Eurídice sigue detrás suyo y voltea para verla antes de que el sol hubiera bañado todo su cuerpo, contraviniendo la disposición de Hades y Perséfone. Así, Eurídice retorna al inframundo, esta vez para siempre. El posterior deambular de Orfeo, su renuencia a tocar cuerpos femeninos y la iniciación de jóvenes tracios en el arte amatorio⁷⁵ lo llevan a la muerte. El poemario de Ledesma no recrea el mito completo. El último poema es el del lamento por la inminencia de la soledad del poeta Orfeo, ante la desaparición definitiva de Eurídice. Aquí, si acaso, podría radicar el hecho de que este sea considerado un poemario incompleto. No estoy de acuerdo en sostener que lo sea porque no fuera corregido por su autor, tal como sugiere Carrión. La incompletud, en todo caso, es el motivo central y eje del poemario. Los varios lamentos que componen el libro reflejan justamente esa condición. El poema “El tormento de Eurídice” termina con los siguientes versos: “No existe nada grato, nada amable; / ni

⁷⁵ Sostiene Ovidio en su *Metamorfosis*:

Al año, concluido por los marinos Peces, el tercer
Titán le había dado fin, y rehuía Orfeo de toda
Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él,
o fuera porque su palabra había dado; de muchas, aun así, el ardor
se había apoderado de unirse al vate: muchas se dolían de su rechazo.
Él también, para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir
el amor hacia los tiernos varones, y más acá de la juventud
de su edad, la breve primavera cortar y sus primeras flores.

una palabra húmeda de amor, / ni un dulce llanto que verter, ni acaso / el fuego alucinado en que me quemo!” (121). El tormento de la ninfa en el inframundo radica en la conciencia de que es imposible la presencia de la palabra de amor, esto es, la presencia del amado. Pero esta dolorosa constatación adquiere otra dimensión cuando la propia Eurídice sugiere que es posible que el fuego que la consume, el del inframundo,⁷⁶ también sea una alucinación. Ese fuego, en el proyecto poético de Ledesma, puede tener otras connotaciones: podría funcionar como metáfora de la poesía, tal como sugiere Vásconez Romero;⁷⁷ o podría ser también una metáfora del propio deseo puesto en tela de duda. Si el deseo se repliega sobre otro, así como el amor, aquí la soledad obliga a Eurídice a replegarse sobre sí misma y esa autocontemplación no la satisface. Después de conocer el verdadero amor en otro, el narcisismo deviene postura a la que no se retorna. En ese mismo poema, la voz poética menciona. “No hay sobre la tierra un ser que me ame, / que crea en mí, que espere de mí algo / sino su propia forma de alegría” (121). Este reclamo es contundente: la soledad del yo poético se da en un mundo en donde los otros no están dispuestos a mirarla a ella, sino a hacer de ella el instrumento para alcanzar la alegría. Ése es el inframundo: el lugar de la reificación del otro. En términos sartreanos, el tormento de Eurídice le genera, a ella misma, náusea.

En “La canción de Orfeo”, por el contrario, nos encontramos con un sujeto que asume la responsabilidad del goce del otro: “Dime cómo es tu piel, qué resorte, / qué mecanismo ideal hace encender / esa luz tan purísima que, a veces, / te alumbró desde el fondo las pupilas” (125). En ese reconocimiento, radica uno de los ejes del universo amatorio ledesmiano. El yo poético reconoce el cuerpo del otro y quiere saber cuál es la caricia que va a despertar su deseo.

⁷⁶ Aunque tal como Ovidio describe al inframundo, Eurídice sale de las sombras y no está sometida al tormento del fuego. La imagen del fuego responde a la iconografía católica.

⁷⁷ Cfr. César Vásconez Romero. “Perfil contra las llamas”. p. 15.

Reconocernos sujetos vulnerables ante el otro permite que el mundo sea vivible, tolerable, señala Butler (*Deshacer* 36). El otro eje del universo amatorio ledesmiano es la pérdida. Orfeo pierde a Eurídice y el duelo por su segunda muerte lo vive en su propio cuerpo, tal como lo menciona en su “Segundo lamento”: “Tu cuerpo ya no está. / Y es en mi cuerpo / como un vacío de inasible tacto” (127). La tensión es evidente: somos en el otro, pero también estamos condenados a vivir el duelo de la pérdida para alcanzar el pleno reconocimiento de esa condición. La poesía de Ledesma se inserta en ese intersticio. Es índice de la pérdida. Orfeo es sujeto incompleto; Eurídice, lo propio. Los dos están atravesados por la ausencia del amante.

En *Cuaderno de Orfeo*, la soledad se impone. El poemario cierra con “Última balada de Orfeo”: “Puede el hombre saltar sobre sí mismo / pero, infaliblemente, se vuelve al mismo sitio. / La verdad es que siempre uno está solo!” (130). Estos versos recuerdan la problemática planteada arriba a propósito de “El espejo”. Aunque hemos observado que se trata de una soledad enriquecida –inflamada porque la existencia del otro, aunque temporal, afecta radicalmente al sujeto poético–, como bien sostiene Rodríguez, esa forma especular de estar en el otro “podría ser una reflexión del yo, hasta devolverse hacia sí mismo” (14). La imposibilidad de estar en el mundo con el otro y la inminencia del retorno al “sí mismo” responden a fuerzas que sobrepasan a los sujetos en cuestión. La norma que imponen Perséfone y Hades para que Eurídice pueda volver a la vida es profundamente arbitraria; Orfeo no la reconoce, no puede lidiar con ella: es una norma que, *a priori*, lo está condenando a la soledad. En el verso “La verdad es que siempre uno está solo”, habría que definir a ese ‘uno’; desmontar al mito, dar con el aparato regulizador para comprender cómo el sujeto deviene escindido, para entender la verdadera naturaleza de su soledad.

“El encuentro” es un poema breve de apenas cinco versos que abre *Cuaderno de Orfeo* y es el único en todo el libro que nos plantea la viabilidad del amor. Después del título, aparece una acotación entre paréntesis que dice: “(Voces a dúo)” (117). Aunque, por los poemas que siguen, sabemos que son las voces de Orfeo y Eurídice, el autor ha decidido dejar en suspenso, por lo menos en este primer poema, la identificación de los personajes. El poema reza:

Apenas nuestras vidas se han tocado
como dos manos en saludos, como
dos labios en sonrisa. Y esto ha sido
un milagro de aquellos que conmueven
los más hondos abismos de la Tierra! (117)

En este poema se da un desplazamiento con respecto a la naturaleza de las imágenes. De las primeras dos que evocan partes del cuerpo humano –las manos saludando, los labios sonriendo– se pasa a una imagen planetaria, telúrica, de paisajes inmensos, inabarcables –los abismos del mundo–. Las voces poéticas, se podría decir, sienten en el microcosmos de sus cuerpos el estremecimiento del macrocosmos que es la Tierra. La estructura que subyace en este poema responde a una lógica de los afectos. Las personas afectan el mundo; el mundo afecta a las personas; las personas se afectan entre sí. Deleuze señala que los afectos “aren’t feelings, they’re becomings that spill over beyond whoever lives through them (thereby becoming someone else)” (137). La sola existencia del otro, en este poema, afecta al ser humano y ese afecto que es devenir se inserta en el orden de la alianza (Deleuze y Guattari 245). El afecto, la alianza, se da entonces en dos niveles en este poema: entre los dos sujetos que se encuentran y entre esos sujetos y la Tierra. El sentido particular del poema revela que cada sujeto deviene el otro y deviene Tierra. Podríamos decir que solo a través de esos devenires se asume la existencia

del otro, en toda la expresión de la palabra existencia; con todo lo que implica hacer, de esa otredad, carne de su carne. Por otro lado, le devuelve a la Tierra el valor de ente integrador; le devuelve a sus abismos la cualidad, a veces olvidada por los seres humanos, de generar conmociones.

Llama la atención en “El encuentro” la utilización del recurso del encabalgamiento. Según Cohen, éste es “una pausa grande en medio de un verso” (62), una interrupción. Ese ritmo interrumpido por el encabalgamiento invita a pensar en otras interrupciones, no ya en el nivel fónico, sino en el nivel semántico del poema. Aunque por sí mismo “El encuentro” ofrece, entre otros, el sentido que aquí he procurado leer, es preciso acercarnos a él en la perspectiva del poemario. *Canción de Orfeo* empieza con esta reivindicación del afecto producido en términos de un encuentro que es físico. Nos hemos referido anteriormente, sin embargo, a otros poemas del libro que dan cuenta de la separación inminente de los dos sujetos poéticos, Orfeo y Eurídice. Se podría decir entonces que Orfeo deviene Eurídice de forma definitiva, al punto que, en adelante, él no tendrá más relaciones sexuales con mujeres, sino solamente con jovencitos tracios. Pero recordemos que llamábamos la atención sobre el hecho de que el poemario no reproduce esa última parte del mito de Orfeo y llega apenas hasta la segunda y definitiva separación de los dos amantes. Esa omisión podría leerse a la luz de este primer poema. El futuro de Orfeo después de la separación no hace parte del poemario quizás porque la intención del poeta es enfocarse simplemente en la dinámica del afecto en función de su contingencia material, física. Después de la separación, todo lo que ocurra a Orfeo podría leerse como interrupción del afecto; dibujarlo en el poema podría desviar la atención del lector de la real instancia problematizada. Si bien, como mencionaba anteriormente, no es gratuito que Ledesma haya escogido a Orfeo como figura central en tanto hay una crítica subyacente al aparato regularizador

heterosexista, me parece también que el poemario trasciende esta coyuntura y se abre hacia la potencia del encuentro entre seres humanos.

4.4 LA SEGUNDA COMUNIDAD AMATORIA: SODOMA

Cuando, en los primeros párrafos de este trabajo, nos referíamos al Guayaquil de la década de 1950, observábamos que la ciudad asfixia no solo en términos espaciales, sino sociales —en función de preservar un *status quo*— por lo que la abyección recae sobre ciertos grupos humanos. Es constitutivo de lo abyecto, señala Kristeva, el no respetar los límites, los lugares, las reglas (11). En una operación semejante a la de la forclusión que define la identidad de un sujeto, la planificación del espacio urbano se realiza en función del rechazo a ciertos comportamientos y seres con los que la ciudad no quiere identificarse y margina.⁷⁸ Ledesma dibuja en algunos de sus poemas esa ciudad asfixiante. Ahí, el constante proceso modernizador lo vuelve todo ajeno; sus habitantes alienados no pueden tocar nada, porque la ciudad que ellos han construido con su trabajo no es para ellos.

En “Film”, contenido en *Club 7*, el yo poético, aburrido, no sabe si ir al cinema o a bostezar escuchando misa. Al ser que la figura de Dios se ha desgastado, “Cristo a estas horas vale menos / que la peor escena / de Libertad Lamarque” (64), ver una película es una posibilidad mucho más grata. El cine es el lugar ideal para la fuga. Pero el film no solo hace que

⁷⁸ Hoy, a más de cincuenta y cinco años de la muerte de Ledesma, la normativa de uno de los espacios de recreación más visitados en Guayaquil, el *Malecón 2000*, prohíbe que en el parque se realicen actos que atenten contra la moral. La ciudadanía se ha quejado una y otra vez porque el criterio sobre lo moral al que se atienen los guardianes del parque, por disposición superior, es ridículamente arbitrario. Está prohibido, por ejemplo, que los visitantes del parque estén abrazados. El abrazo como acto punible es una imagen risible; y así se erige el reservarse el derecho de admisión en lugares públicos en la Guayaquil de la era socialcristiana.

el sujeto lírico huya del discurso religioso o de la figura de Dios, sino que, al recrear la miseria del mundo, lo obliga a enfrentarla. La ilusión del cine, el pacto de ficcionalidad que se establece con el espectador, sin embargo, liberan al sujeto del llamado ético a actuar o a cuestionar ya que no se trata de una *real* miseria. Abren la posibilidad de escapar de la sala si no le gusta aquello que ve: la injusticia cometida contra otro, el dolor del otro, tal como sostiene Sontag: “En la vida moderna –una vida en la cual lo superfluo reclama nuestra atención– parece normal apartarse de las imágenes que simplemente nos provocan malestar” (*Ante el dolor*). Así, la sala de cine, en este poema, deviene alegoría de la vida moderna en donde la desgracia es ficcionalizada y no se exige ningún tipo de intervención de parte de quien observa. La voz poética se lo reprocha al sujeto, al lector:

Por lo demás, no temas.

Es un film.

Si no te gusta, puedes irte.

Igual

se quejará la calle de tu olvido. (65)

“La ciudad”, de *Los días sucios*, también ofrece el panorama de la urbe moderna, de radicales diferencias sociales, tomada por el consumismo:

Y las gentes hundidas hacia adentro.

Caminando.

Comprando.

Revendiendo. (107)

En esa ciudad, el grito es pequeño, “Imposible de oírse por el ruido” (107). Mientras la urbe moderna prolifera, Sodoma, ciudad mítica, desaparece. Precisamente en “Los ángeles que huyeron de Sodoma”, recogido en la antología venezolana de 1962, el amor entre hombres ocurre en una suerte de *locus amoenus* que se contrapone a la imagen de ciudad evocada por el autor en el resto de su obra poética. Sabemos, por el relato bíblico, que Sodoma es arrasada por Dios debido a la depravación de sus habitantes.⁷⁹ Si siguiéramos la lógica de nuestro poeta, esta ciudad se destruye porque ahí donde es posible otra forma del amor, la ley del Padre impone la devastación. En su poema, Ledesma ha escogido no representar la destrucción de la ciudad, sino solo dibujar una versión diferente a la de la ciudad perversa que presenta la Biblia. En contraposición a la lógica capitalista que gobierna “La ciudad”, en Sodoma

el agua caía del manantial
no para perfumar jardines gráciles
ni para levantar robustos cedros,
sino más bien
por el puro placer de caer. (137)

La ausencia del impulso teleológico capitalista nos remite a pensar una sociedad en donde las normas legitimadoras en general (y en particular las de género) no se imponen en la conformación de los sujetos que habitan ese espacio. La imagen de esta ciudad anhelada es una

⁷⁹ El libro del Génesis reza, en el capítulo 18, versículos 20-26: “Entonces Jehová le dijo: Por cuanto el clamor contra Sodoma y Gomorra se aumenta más y más, y el pecado de ellos se ha agravado en extremo, descenderé ahora, y veré si han consumado obra según el clamor que ha venido hasta mí; y si no, lo sabré. Y se apartaron de allí los varones, y fueron hacia Sodoma; pero Abraham estaba aún delante de Jehová. Y se acercó Abraham y dijo: ¿Destruirás también al justo con el impío? Quizá haya cincuenta justos dentro de la ciudad: ¿destruirás también y no perdonarás al lugar por amor a los cincuenta justos que estén dentro de él? Lejos de ti el hacer tal, que hagas morir al justo con el impío, y que sea el justo tratado como el impío; nunca tal hagas. El Juez de toda la tierra, ¿no ha de hacer lo que es justo? Entonces respondió Jehová: Si hallare en Sodoma cincuenta justos dentro de la ciudad, perdonaré a todo este lugar por amor a ellos”. Sabemos que la ciudad es destruida por Dios al no encontrar, Abraham, justos en ella.

imagen utópica, sin duda, de la que sin embargo es posible rescatar la imagen del amor como el motor vital: el trabajo de los hombres se hace con “manos puras”, “y amaban al amigo que –a la tarde– / después de sudar juntos en las eras / brindaban el vino de su amor al hombre / con una luz purísima en los ojos” (137). Más que destacar la descripción idealizada del *locus*, me interesa destacar en este poema la línea que he venido rastreando en la obra de Ledesma, aquí presentada no ya desde la negatividad o la imposibilidad, sino desde la viabilidad: ahí donde el otro no es abyecto, es posible el amor.

En las dos primeras partes o estrofas, la voz poética describe a los habitantes de Sodoma. En el relato bíblico, Jehová envía a dos ángeles para que se encarguen de la destrucción de la ciudad y de recomendar a Lot que salga con los suyos y sus pertenencias. En el poema, Ledesma se refiere a ellos en el título: los que huyen de Sodoma. Podemos suponer entonces que su poema es un contrarrelato del libro del Génesis, ya que los seres celestiales enviados de Jehová nada tienen que hacer en una Sodoma donde el suelo es “arado por hombres que tenían las manos puras” (137). Sin embargo, en el poema, hay ángeles también poblando la ciudad. Esta proliferación de posibilidades –hombres que son ángeles, o ángeles que son hombres, o ángeles mezclados con hombres– problematiza la cuestión de la identidad. Aquí no se trata de poner en tela de juicio la humanidad del sodomita, sino de observar su manera de estar en el mundo y de crear vínculos afectivos. La primera parte del poema cierra con una anáfora: “donde el amor se daba con un gesto sencillo / como quien da un abrazo, / como quien toma un fruto” (137). La frase “como quien” que se repite invita a crear vinculaciones con ese otro desde lo humano compartido. En la tercera parte, la voz poética describe la ciudad propiamente. Es una ciudad construida para el disfrute de los hombres, no ya para su división o su categorización en términos socio-económicos. Así, las altísimas torres allí se alzan no para que sirvan de viviendas o

templos, sino más bien “por la oscuridad de ver los cielos” (137). La antepenúltima parte del poema continúa con la descripción de las interacciones entre los sodomitas —ángeles y hombres—: “Al crepúsculo, los ángeles volvían /ciñendo la cintura del amigo, / o en dulce abandono / reclinaban las radiantes cabezas / sobre las duras piedras del camino” (138). El tono de las últimas líneas es de luminosidad. La voz poética nos refiere radiantes cabezas, una luz cautiva de la tarde para siempre y amigos que se aman.

En este poema, Ledesma desmonta el mito del relato del Génesis, así como ocurre en *Cuaderno de Orfeo*, respecto del mito de Orfeo y Eurídice. Como en el poema inicial de aquel libro, “El encuentro”; aquí, en la última estrofa, la voz poética vuelve a la naturaleza, vuelve a ocurrir la conmoción del afecto entre los sodomitas y la tierra: “Era hermoso allí ver crecer las hierbas / y grato el canto de los pájaros / y el silencio perfecto del amigo / era como otro enorme corazón / latiendo al mismo ritmo” (138).

4.5 LA IMPOSIBILIDAD, LA MUERTE

Al mes de la muerte del poeta, se publica en la revista *La semana* un breve texto en prosa titulado “La semana perdida”. Ahí, se narra un pasaje típicamente ciudadano: un personaje empobrecido, en su pieza ruinoso, empieza a escribir una carta en la que imagina una vida perfecta. En el proceso de escritura, él se detiene, una y otra vez, en reflexiones en torno a las imágenes perfectas, pero inventadas, que de su vida cuenta a un receptor que jamás recibirá la epístola. De a poco, empieza a renegar de esas imágenes. Va mostrando las costuras de la “perfección”. Al final, el sujeto rompe la carta y dice “¡Algún día!” y sale a la calle, pasando por

un “patio hediondo a mariscos” (215). Entre otras cosas, el narrador se refiere a una esposa imaginaria perfecta:

¿Qué es buena una esposa [sic]? Una mujer bonita a la que tomamos más o menos virgen; le decimos el tradicional «te amo». La primera noche de bodas la poseemos, dándole normas de pudor entre nuestras piernas [...] Ella deberá ser el consuelo y la ayuda para el esposo, al que pertenece por exclusión sexual y espiritual. En resumen: Una buena esposa es un juguetito más o un perrito obediente y bien educado. (211)

El tono de este texto es el sardónico al que la crítica se ha referido para calificar al último Ledesma.⁸⁰ La imagen de la mujer que nos presenta en este texto es muy diferente a la que trabajó en el poema de juventud “Mujer, la de ébano ardiente”, a la que nos hemos referido al comienzo de este trabajo. Aquí, Ledesma no escatima tinta para criticar al aparato social y esa suerte de juego de roles que implica la típica vida matrimonial. Compara a la hipotética mujer con “un perrito obediente y bien educado” ya que esta parece estar entrenada para repetir ciertos comportamientos y no cuestionarlos. La carta es instancia ficcional; sin embargo, en el juego de dar cuenta de las miserias que toda vida en apariencia perfecta esconde, el narrador va desmontando cómo cada acto de la mujer es la repetición performativa, la repetición de la norma, por la cual ella se constituye en “mujer”. Escribe Butler, a propósito de la identidad de género, que no se trata de una identidad estable, sino “más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos* (...) una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana,

⁸⁰ Sostiene Adalberto Ortiz en el “Liminar para Cuaderno de Orfeo”: “Casi toda la obra literaria de este gran poeta joven resume una desgarradura e inquietante tortura que a veces busca escaparse por la puerta sardónica, ese amargo humorismo que en ocasiones se convierte en una antesala de la locura y la muerte en una peligrosa pirueta al borde de la prosa y de la poesía” (115).

incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia” (“Actos” 297).⁸¹ No es gratuito que sea un personaje en absoluta pobreza el que hace estas reflexiones. No es una pobreza exotizada, ni nada parecido. El despojo de toda pertenencia le brinda la lucidez del que no tiene vendas o del que ya no puede ser chantajeado. Su pobreza lo hace abyecto a los ojos de los demás. Desde ahí, desde la conciencia de la abyección, este personaje dibuja con desencanto las relaciones humanas. En su soledad, ese sujeto anónimo no tiene nada que perder y por eso puede darse el lujo de ser honesto. La pobreza económica va de la mano de la sobrada lucidez de este personaje que revela las miserias a las que se suelen someter los seres humanos para cumplir con el montaje social.

La poesía tiene la cualidad de estar siempre más allá de cualquier aparato teórico o crítico que intente nombrarla o decir algo sobre ella. La producción de David Ledesma Vázquez, sin embargo, se inserta en un marco temporal en el que la vida social responde a diferentes aparatos regulizadores: la Iglesia, la norma heterosexual, el capitalismo, el compromiso político, y resulta pertinente tratar de desmontar, en el *corpus* poético, los diálogos que Ledesma entabla con esa contemporaneidad suya, observar las tensiones que se generan en su poesía respecto a esos aparatos que permean el ámbito de la creación artística. Su suicidio a temprana edad es el índice último de la tensión entre el deber ser impuesto por la normatividad y la propia circunstancia vital. La sensibilidad del poeta lo vuelve más vulnerable a las miserias de la sociedad y su obra poética es esa sensibilidad hecha discurso, hecha palabra. Es lo abyecto hecho conciencia, hecho lenguaje. En ese sentido, sería posible hacer una lectura del suicidio de Ledesma en los mismos

⁸¹ Para Butler, la verdadera eficacia de la normalización ocurre por la repetición constante de la ley, como si fuese una cita; en esa repetición radica su carácter performativo: “Si una expresión performativa surte efecto provisoriamente (y yo sugeriría que su éxito solo puede ser provisorio), ello no se debe a que haya una intención que logra gobernar la acción del habla, sino únicamente a que esa acción repite como en un eco otras acciones anteriores y acumula la fuerza de la autoridad mediante la repetición o la cita de un conjunto anterior de prácticas autorizantes”(Cuerpos 318).

términos en los que Alberto Moreiras ha leído el de Arguedas: “La última palabra de Arguedas sobre la posibilidad de resignificación no viene a nosotros a través de la demonización mágico-real, sino a través de su contrapartida textual: a través del suicidio como el ‘fin’ de la transculturación” (221). El suicidio del peruano es el punto culminante de la tensión que genera la imposibilidad de una identidad en su país; es el índice de la imposibilidad de la transculturación. En el caso de Ledesma, su suicidio deviene también índice de una tensión entre la regularización heterosexista y el universo de los afectos del ser humano, y más concretamente del sujeto homosexual. En el poema que encontraron en uno de sus bolsillos el día de su muerte, el yo poético dice: “Amor mío, perdóname... Lo sé, / ahora puedo amarte. Nada más. / Puedo decir que estoy en ti, que vivo / libre, sin huesos, / como un aire vivo, / como algo que sí puedes amar” (205). Solo muerto, y superada su condición de abyecto, él deviene ser que puede ser amado.

Me ha interesado acercarme a la obra de Ledesma desde ciertas categorías críticas de la teoría *queer* propuestas por Judith Butler, porque encuentro que estas ofrecen la posibilidad de vislumbrar una nueva humanidad, una nueva forma de estar en el mundo al lado del otro y de uno mismo. La poesía suele hacer lo mismo. Por un lado, porque sensibiliza al lector, lo mantiene en vilo, expectante, en tanto hecho estético; esto es, como señalaría Borges, “la inminencia de una revelación que no se produce” (12). Por otro lado, porque los motivos que aborda invitan a replantearse desde lo profundo aquello que se ha percibido tradicionalmente como un asunto cerrado, una categoría clausurada. Sin duda, la obra de Ledesma deberá, con el paso del tiempo, ser sometida a interpretaciones que permitan desentrañar con mayor eficacia el complejo universo que la conforma. Creo que la lectura que aquí planteo deja pendiente una investigación del archivo ledesmiano, para detenerse en sus procesos de creación escrituraria y

en su correspondencia. Es un hecho que las amistades más cercanas de Ledesma fueron depositarias de sus más profundos dolores, tormentos y dudas, así como también de sus alegrías, satisfacciones y esperanzas. La mayor parte de ese archivo lo conservan su hija, Carmen Ledesma, y el hermano de Ileana Espinel Cedeño. Esa investigación es, en parte, el trabajo que quedaría por hacer. Por lo pronto, quiero volver a la declaración de Miguel Donoso Pareja en sus *Memorias de un Yo mentiroso*. Las disculpas públicas y el reconocimiento de la propia estrechez de mente en su juventud permiten pensar que es posible el cambio. La poesía de Ledesma se erige por encima del prejuicio, generando verdad, generando fidelidad al acontecimiento que se genera cuando las personas logran ubicarse por fuera de la regulación genérica.

4.6 *ADDENDUM*: LOS CUERPOS DE SIGÜENZA: EL AFECTO Y LA MATERIA

Si bien la figura de Ledesma es la de un escritor de culto, en el contexto ecuatoriano es posible dar con una escritura que ha seguido la línea que instauró el guayaquileño en los cincuenta. Me refiero en particular a Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) quien ha erigido una obra fundamental en nuestro medio, sobre la que a continuación quisiera hacer unas breves reflexiones, a partir de los nuevos caminos que ha asumido la teoría *queer* en el siglo XXI.

En los poemas de *Cuatrocientos cuerpos* (2009), reconstruye el estar en el mundo de un yo poético voluntariamente expuesto tanto a las experiencias físicas en el amor, como a una intensa percepción del mundo material. El título del libro ha sido tomado de un fragmento del poema de Jaime Gil de Biedma, “Pandémica y celeste” que reza: “Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / —con cuatrocientos cuerpos diferentes— / haber hecho el amor”. Los cuerpos amados que se recrean en

este libro están a la mano del yo poético, gracias a una suerte de memoria de los sentidos. Éste dibuja con laconismo esos cuerpos y también los espacios en los que se dio el amor; sin embargo, no es en la recreación memorística de la materialidad corporal en donde Sigüenza logra el poema, sino en el devenir de los sujetos poéticos, en las nuevas y constantes asociaciones momentáneas –entre personas, cosas y animales– que los poemas suscitan. Estos devienen el cuerpo amado del otro; devienen, asimismo, el mundo material y animal que es marco del amor en este libro.

Parto por plantear que, en la poesía contemporánea del Ecuador, la obra de Sigüenza esboza un particular mapa de afectos, muy al estilo implantado por Ledesma. Entendemos por afecto, siguiendo a Deleuze y Guattari, la posibilidad de afectar y de ser afectado. El foco de la poesía de Sigüenza es el amor homosexual, pero lo *queer* en su obra no solo esboza una sexualidad que rompe con el binarismo de la heteronormativa, es decir, no se trata *estrictamente* de dar cuenta de la potencia de afecto de la experiencia homoerótica. Aquí quisiera proponer que Sigüenza da una vuelta de tuerca: logra, en buena parte de sus poemas, mostrar lo *queer* del mundo material que lo rodea. Para ahondar en esta idea de ‘la potencia *queer* de las cosas’, más adelante, me acercaré a las reflexiones de un interesante ensayo de Jeffrey J. Cohen, titulado “Queering the Inorganic”.

Si bien el erotismo de los sujetos poéticos afecta los objetos, también ocurre el movimiento contrario: los objetos del mundo afectan a los sujetos poéticos y las formas de su erotismo. Deleuze y Guattari se refieren al hecho de que el artista es generador de afectos. En este *adendum*, quisiera detenerme en las estrategias poéticas a través de las cuáles, en este *corpus*, Sigüenza construye su mapa afectivo. El yo poético es sujeto deseante y sujeto deseado a

la vez. Esa doble circulación del deseo es parte de un entramado en donde cuerpos humanos, animales, piedras y parques se revelan como actores fundamentales de un universo poético.

El libro abre con “Piratería”, un poema brevísimo:

Iré qué importa
Caballo sea la
noche (13).

La tríada sobre la que éste se construye la conforman el yo poético, la imagen del caballo y la noche. Se establece una relación en red por la que es posible el flujo de una intensidad entre los tres. El uso del subjuntivo ‘sea’ denota el deseo del yo poético de que la noche devenga caballo. Esta imagen, la del caballo, que en la tradición literaria popular en lengua española suele simbolizar la potencia sexual masculina, en el poema, sugiere también una manera particular de vivir y deambular en la noche, de ser la noche misma. Con todo lo que esto implica en el ámbito de lo libidinal, el yo poético asume en su propio ser el vigor del caballo, deviniendo animal. La noche es caballo y es yo poético. El yo poético es noche y es caballo. “[L]os afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos [...] Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre” (Deleuze y Guattari, “Percepto, afecto y concepto”). Esta reflexión nos ayuda a comprender que es en la vinculación tripartita que plantea el poema –noche/caballo/yo poético– que surge el afecto. Es la potencia del afecto la que arrastra al lector que se identifica con ese devenir. El yo poético se abre en el gesto de recibir la noche imprevisible y, asimismo, él es lo imprevisible de la noche.

“Hallazgo en Nubia”, el segundo poema del libro está escrito en prosa y entre comillas:

«Fue localizada la cabeza de un efebo y parte de su torso. A pesar de la mutilación el conjunto era hermoso. El mármol, al parecer, era una alegoría del

fuego, porque en lugar de cabellera la cabeza llevaba esculpidas llamas. En los ojos y labios el artista había logrado crear tanta vivacidad que más de uno de los descubridores habló del *fuego de su mirada y de la calidez de su sonrisa*. Lo dijeron sin sospechar la fecha en que fue esculpido, tal vez el año II del siglo IV antes de Cristo, cuando era común el amor entre los hombres, y la pasión no discriminaba los sexos; solo ardía». (14)

La voz poética reproduce un texto al parecer ajeno que se refiere a la localización de los fragmentos de una escultura de mármol: la cabeza de un efebo y de parte de su torso. Nos ofrece una descripción de lo que el escultor logró con la piedra: “tanta vivacidad que más de uno de los descubridores habló del *fuego de su mirada y de la calidez de su sonrisa*” (14). A través del cincel y la mano del artista, la piedra ha adquirido un aspecto que cumple con las formalidades del trazo escultórico, pero que además posee una cualidad que no se puede explicar en función de la simetría o de la perfección técnica. ‘Fuego’ y ‘calidez’ son palabras que en alguna medida expresan la naturaleza de esa cualidad. En este caso, el escultor es el que ha logrado producir afecto. Ése es el artista con ángel, o con duende, tal como nos enseñó García Lorca. Para Deleuze y Guattari, producir afecto en un texto, es producir un monumento. Y no es necesario que sean textos extensos y grandilocuentes para que sean monumentales, pueden ser poemas brevísimos y lacónicos, como el “Piratería”, al que nos referimos anteriormente. En el caso del efebo, es apenas el fragmento de una escultura. Esa piedra que existirá –a partir de su descubrimiento– incompleta, rota, es un monumento, en tanto logra crear afecto.

En el poema se supone que la obra fue esculpida en el año II del siglo IV antes de Cristo, “cuando era común el amor entre los hombres, y la pasión no discriminaba los sexos; solo ardía” (14). El fuego y la calidez del rostro del efebo cobra un nuevo sentido: la pasión que arde no

discrimina, y por eso es posible arder en el amor entre hombres. Si bien la voz poética aquí tiene un rol más bien enigmático y es difícil para el lector caracterizar al yo poético, al leer el poema resulta casi inevitable volver al mito de Pigmalión. Como señala Jeffrey J. Cohen, la agalmatofilia o pigmalionismo, que es la atracción sexual por las estatuas, ha sido largamente etiquetada como una atracción sexual “desviada”. En ese sentido alguien podría considerarlo un amor *queer*; pero, en el caso de Pigmalión, al convertirse Galatea en mujer, se reproduce el binarismo heterosexual al pie de la letra (155). A diferencia del mito griego, en el poema de Sigüenza, se sugiere, por el tono con el que describen la escultura, que el efebo despierta una fuerte atracción en sus descubridores. La escultura aquí se inserta en el ámbito de lo *queer*, por ser piedra y por ser el retrato de un hombre cuyo fuego y calidez atraen, afectan, a otros hombres.

En su ensayo “Queering the Inorganic”, Cohen se plantea la pregunta de si es factible referirse a un potencial *queer* de las cosas; si es posible no solamente un *queer* no/humano que contemple a las sustancias orgánicas, es decir flora y fauna, sino también un *queer* in/orgánico. Responder a la pregunta que plantea Cohen está lejos del ámbito de este capítulo, pero esta resulta muy sugerente en el camino que quiero seguir en mi lectura. En *Cuatrocientos cuerpos*, se encuentran algunas alusiones a cuerpos de agua, el río y el mar, concretamente. Por ejemplo, en el poema “Bañistas”, el río “baja la colina agitando apenas sus alas transparentes. / Nada parece transcurrir y sin embargo Amor palpita” (19). Los bañistas con su gozo lo tocan todo, el río, la pradera, las partes de unos y otros: “el viento de su deseo se abre campo entre las llamas y agita sus cuerpos” (19). En este poema, los hombres afectan el agua con su Amor y su alegría; y aunque la agencia del río es mínima, el ritmo de sus aguas también los convoca, por algo buscan ese elemento para consumir el amor.

En esta misma línea, en el poema “Marina”, el sujeto poético camina hacia la orilla en una playa. Se ha mencionado sobre él, que lleva “[e]strellas en sus manos, / en su cuerpo oro” (16). Este sujeto –a los ojos de la voz poética– brilla, refleja luz, y después de su encuentro con el mar, “se tiende [feliz] en la arena” (16). El agua, como las piedras, es sustancia inorgánica, y como tal tiene “potencialidades que son solamente suyas, independientemente de la agencia humana” (Cohen 158). Asimismo, la Teoría del Actor-Red esbozada por Bruno Latour reconoce un rol preciso a los no-humanos. Estos “deben ser *actores* y no simplemente los infelices portadores de una proyección simbólica” (26). El contacto entre el hombre y el mar no solo implica que con su presencia el primero afecte el paisaje marino –generando, por ejemplo, ondas en el movimiento del agua, rompiendo con su cuerpo el arco de las olas–. De hecho, en el poema, hay una elipsis entre el momento en el que el hombre se acerca a la orilla y el momento en que retorna y se acuesta en la arena. Esta supresión o salto hace que, para el lector, el énfasis recaiga en cómo el contacto con el mar afecta al hombre, acentuando, en este caso, un estado de ánimo. El agua salina limpia, purga, cura. Después del chapuzón él deviene “un fruto de la dicha, / una respuesta feliz” (16). El mar es el espacio menos intervenido por la mano del hombre. Es el espacio liso por excelencia, a diferencia de la tierra –en sus versiones del campo y la ciudad– que es espacio estriado, radicalmente intervenido. Esa capacidad de resistir del mar es también elocuente. Todo lo que un hombre común no sabe del mar termina también ejerciendo una profunda atracción. Atracción tan poderosa que la vida entra en juego, como evidencia este otro verso del libro: “El frágil cuerpo de un bañista envenenado por la espuma” (49).

Ese dejarse tocar por el mundo y las redes de afectos que plantean estos poemas nos permiten pensar los cuerpos en Sigüenza en los términos que propone Gayle Salamon en *Assuming a body*. Ella menciona que “[e]l cuerpo, que parecería ser de forma total un fenómeno

interno, un circuito internamente discreto, en realidad se construye a través de una serie de imágenes, identificaciones y relaciones sociales [...] Tanto el cuerpo como la psiquis se caracterizan por su ‘labilidad’ [esto es, por su predisposición al cambio] más que por su habilidad para contener” (222, la traducción es mía). Me parece que estos poemas logran dar cuenta de eso, de la labilidad de los cuerpos. Y, en esa labilidad, lógicamente, se erige una ética, que podríamos llamar la ética del devenir. Los cuatrocientos cuerpos de este poemario mutan incesantemente; el poeta pone el acento en dibujar cuerpos “a salvo del orden” (Sigüenza 45), a salvo de los esquemas de los otros. En ese sentido, no hay forma de aprehenderlos para adjudicarles una posición o una postura rígida, determinante. Salamon nos refiere una reflexión de Merleau-Ponty que perfila muy bien cómo los cuerpos evaden los estados invariables:

En *Lo visible y lo invisible*, [Merleau-Ponty] habla sobre lo que ocurre cuando froto mis manos. Pasa que alterno entre sentir mi mano al tocar mi otra mano y sentir mi mano al ser tocada por mi otra mano. Así, hay dos estados distintos y separados: mi mano que toca y mano tocada, y mi conciencia oscila entre ambos. Una de las cosas que el psicoanálisis siempre me ha ayudado a pensar son esos estados, ya sean corporales o psíquicos, que están en el medio, que no son ni lo uno ni lo otro, liminal. Estados parciales. (223)

No podemos saber de lo que son capaces esos “cuerpos como incorrecciones” (40), en palabras de Sigüenza. Si bien es cierto que todos los poemas tratan sobre el amor entre hombres, lo impredecible en este caso tiene que ver con los ritmos de los cuerpos en sus diversos devenires, con la energía que decanta en las varias intensidades del acto sexual, incluso en la violencia física que en uno de los poemas amenaza ejercer el yo poético sobre su amado.

El poema “En el hotel” está conformado por tres partes: “i. Una cama es todo lo que hay aquí / Sobre ella innumerables cuerpos se recuerdan // ii. «Está prohibido escribir en las paredes» / señalaba un edicto en la pared del cuarto, / «todo lo demás está permitido» / le agregamos él y yo, riéndonos // iii. Alguien estuvo antes de mí / en este cuarto / solo / y supo / que alguien estuvo antes de él / en este cuarto / solo” (21). El yo poético retorna a esa habitación de hotel y rememora el encuentro con un amante, pero lo hace en soledad. El cuarto tiene solo una cama; parece no haber sido pensado para una permanencia mayor que la del encuentro amoroso. Es una habitación que acoge a los amantes. Con ellos, se consolida el sentido por el cual fue construida y apenas amueblada. Pero también es posible, tal como observamos que ocurre en el poema, que solo uno de ellos ocupe la habitación. Es difícil, como lectora, no caer en la tentación de dar cuenta de la similitud entre el cuerpo del hombre y la habitación por su capacidad de acoger otros cuerpos. Es innegable que del poema se desprende esa semejanza, pero hay otro nivel en el que cuerpo y cuarto se diferencian radicalmente. El yo poético, en una suerte de letanía que amenaza con volverse eterna, en la última parte del poema, lamenta su soledad y tiene la certeza de que él no es el primero en verse solo en esa habitación, sino que antes de él, otros estuvieron en la misma posición. Señala Cohen que ahí donde los humanos, a diferencia de los objetos, tenemos el lenguaje y la posibilidad de narrar, las cosas poseen una temporalidad que nos es negada, y con suerte podemos apenas intuir. La larga duración de las cosas supera con creces la nuestra. En este poema, esa otra temporalidad es efectivamente intuida por el yo poético. No se especifica cuánto tiempo pasa entre la visita de un hombre solitario y el siguiente, solo queda clara la certeza de que el mundo material es testigo de las vicisitudes del hombre de hoy, pero también del hombre de ayer y del de mañana. Allí donde nosotros somos apenas testigos de

nuestro propio tiempo, el mundo material es testigo de una multiplicidad incontable de tiempos, del amor y la melancolía de una miríada de hombres y mujeres.

Aquí he intentado esbozar el mapa de afectos en Sigüenza, enfocándome en la relación del yo poético con el mundo material. Escogí hacer esta lectura particular de una obra riquísima, inagotable, porque me parece que esta poesía, a partir de la premisa de su ruptura con la normativa heterosexista, está de por sí abierta a adentrarse en el mundo de otra forma. Es decir, al ser ruptura, no lo es solo con el binarismo hombre-mujer, sino que es ruptura constante, renovada. Los cuerpos que se dibujan en este poemario poseen una sensibilidad que les permite una vinculación nueva con la materia. Pararse en un lugar en el que es posible otorgarle al mundo la cualidad de ser más que un símbolo tiene una resonancia ética a mi parecer. Implica, por extensión, que se piensa los cuerpos humanos con la misma capacidad de resistirse a ser símbolo. Se trata entonces de cuerpos sobre los que nadie decide. Plenos en su capacidad de sorprender.

La obra de David Ledesma Vázquez y la de Roy Sigüenza son parte de un proyecto fundamental en la poesía ecuatoriana por su absoluta honestidad y porque ofrecen a los lectores una línea de trabajo que no se agota en uno o en otro, sino que forma un *continuum*: el de la poesía amorosa que se plantea desde la necesidad de romper con los mitos y con los aparatos heteronormativos y patriarcales que tanto daño han hecho en la sociedad ecuatoriana. Acercarse a la obra de estos dos poetas es plantearse la posibilidad del amor, es un remanso de paz, un futuro deseado, entre tanto pensamiento pacato y retrógrado, que, en la actual coyuntura en el país, a octubre de 2017, ha convocado a marchas a los movimientos y sectores más conservadores de la sociedad en contra de un proyecto de la “Ley orgánica para la erradicación de la violencia de género contra las mujeres”, con los pretextos más burdos, mentirosos y

vergonzados. La poesía, en este contexto, se revela como el mayor de los actos de resistencia, como la verdad humana más bella, que es la de los cuerpos lábiles, la de los cuerpos infinitamente cambiantes.

5.0 EL ANIMAL EN JOSÉ WATANABE: EL DESGASTE DE LA METÁFORA Y EL CAMINO DEL DESAPEGO

En la poesía latinoamericana del siglo XX y del XXI, un importante número de escritores ha dedicado parte de su obra a trabajar el bestiario constituyendo una suerte de catálogo imaginístico que no ha pasado desapercibido a los ojos de los lectores y de la crítica. La importancia y la recurrencia de lo animal como objeto de estudio en el ámbito de lo literario han generado que a esta producción poética y a su contraparte narrativa se les sume, en las últimas décadas, varios estudios crítico-teóricos acerca del “giro animal”. El término “giro animal” remite al momento histórico en el que se problematiza lo animal y la percepción humana que sobre esta temática se ha tenido tradicionalmente. En su libro *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (2015), Julieta Yelin se ha referido a la especificidad del “giro animal” en el ámbito de los estudios literarios y menciona que se trata de observar la relación entre lo humano y lo animal: cómo ha ocurrido el cambio en los modos de representación simbólica de lo animal y, más específicamente, cómo se ha debilitado su potencialidad simbólica (177-178). En otro sugerente libro, titulado *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica* (2014), Gabriel Giorgi se interroga sobre lo animal en su ser en común. En este ensayo, Giorgi observa y estudia el “rastro del animal” como lo impensado, desde el lenguaje hasta las figuraciones de lo viviente en las que se imaginan políticas múltiples de lo común (43).

Estos dos conceptos tomados de las obras de Yelin y Giorgi, el debilitamiento del potencial simbólico del animal y su ser en común con lo demás viviente, nos permitirán hacer un primer acercamiento a la obra poética de José Watanabe (Laredo 1945- Lima 2007). En este capítulo leeré una selección de sus poemas en donde se trabaja el bestiario o el devenir animal. Estos textos pertenecen a los diferentes libros que el autor peruano publicó a lo largo de su vida, reunidos en su *Poesía completa* bajo el sello de Editorial Pre-Textos.⁸² Son múltiples los tratamientos que Watanabe plantea respecto de lo animal. Me interesa observar cómo ese trabajo nos lleva a pensar en las formas –las tradicionales y las posibles– de relación entre lo humano y lo no humano. Se trata de comprender el ejercicio poético como un desprendimiento y negación de una postura antropocéntrica para pensar la vida en su sentido amplio, despojándola de los pesos de las taxonomías y de las cargas sígnicas que la cultura le ha otorgado a lo animal y que han sido útiles en la instrumentalización que el humano ha hecho del animal, así como de la violencia que ha ejercido contra sus cuerpos y su dignidad. En ese sentido, me interesa detenerme sobre las nuevas formas de lo humano plantean estos poemas, dónde se ubica la persona humana en ellos, qué tipo de conocimiento promueven respecto de esta específica forma de comunidad y determinar cómo ese conocimiento está atravesado por saberes fuera de la tradición occidental-europea.

⁸² Los libros reunidos en *Poesía completa* son: *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005), *Banderas detrás de la niebla* (2006) y poemas inéditos. En este libro también se encuentra la versión que Watanabe compuso de *Antígona*; sin embargo, no la trabajo.

5.1 TAN METAFÓRICO QUE DA RISA

En *El huso de la palabra*, se encuentran dos poemas en los que Watanabe se refiere a la metáfora animal: “La ballena (metáfora del descasado)” y “El mito que ya no”. En ambos casos, se trabajan reflexiones metaescriturarias en las que el yo poético asume plena conciencia de que el movimiento de su mirada sobre el animal decanta en un tropo que deja entre paréntesis, que suspende la corporalidad de aquel que está mirando.⁸³ Esas reflexiones se dan paralelamente al uso de la metáfora en estos dos poemas. El yo poético se detiene a observar la relación que el humano entabla con el animal y cómo esta se da en una suerte de ciclo en donde una metáfora reemplaza a otra, como ocurre en “La ballena (metáfora del descasado)”; o en el ciclo donde la materialidad corporal se impone sobre el tropo y luego el tropo sobre la materialidad corporal y así hasta que la voz poética remite a la hipotética muerte del animal.

En el primer texto, el yo poético se inserta en el ámbito del relato mítico, a través de la fórmula: “Dicen que”. Una ballena se ha varado en la playa y este conmina, en el apóstrofe, a que vayan a verla. La estructura anafórica de la primera estrofa nos muestra a un yo poético que, en su afán por contemplar al animal, refiere una serie de suposiciones respecto a lo que está por presenciar y respecto de sí mismo como futuro testigo del portento: “Vamos a ver si nuestro pequeño y desordenado ánimo resiste la imposición de sus oscuras toneladas / Vamos a ver cómo llora mostrando sus torpes aletas que no puede ofrecernos una flor entre dos dedos / Vamos a pedirle que, a cambio, nos cante un lamento con su famosa voz de soprano / Vamos a aprender que los animales de piel resbalosa quedan, finalmente, solos / Vamos a ver la agitada

⁸³ En el poema “A tus orejas” de *Historia natural*, se dice: “No debería usar símiles para hablar de tus orejas / porque vinieron a mi sueño solamente orejas como tales, / desnudas, / como propiamente. / Mas el inconforme lenguaje prefiere nombrarlas / con figuras, con efímeros / prodigios” (158). El lenguaje metafórico está presente en Watanabe, pero las reflexiones metaescriturarias a lo largo de su *Poesía completa* lo pondrán constantemente en tensión, en entredicho. El lenguaje metafórico en la obra de nuestro poeta acarrea su propia y constante negación.

desesperación de su gran cola que bate arena, que quiere ganar / aguas más hondas, navegables, donde se esté bien consigo mismo” (77). En la segunda estrofa, el entusiasmo de la voz poética disminuye y esta se cuestiona sobre lo que ocurriría si es que la ballena reflatara. En ese caso, sostiene: “La metáfora del mar desolado puede reemplazar a la metáfora de la ballena” (77). En esta segunda estrofa se revela que importa menos el referente material de la metáfora –este puede ser la ballena o el mar desolado– que el hecho mismo de que la metáfora exista.

El surgimiento de la metáfora, aquí, está vinculado al deseo humano de dar cuenta de la situación del descasado. El yo poético anhela contemplar el mundo natural para, a partir de esa contemplación, generar metáforas en donde el animal sea meramente el espejo donde el yo busca sus propios reflejos. Decía que a través de la fórmula oral “Dicen que”, el yo poético se adentra en la lógica del mito. El nivel de significación de las mitologías es siempre el segundo, siendo el primero el de la lengua. En ese sentido mito y metáfora se igualan en tanto surgen en sistemas semiológicos posteriores al primero.⁸⁴ Sostiene Barthes que el mito tiene una doble función: designar y notificar, hacer comprender e imponer (208).⁸⁵ Ambos –mito y metáfora– surgen, tradicionalmente en Occidente, para ofrecer una explicación del mundo o mostrar una imagen del mundo que convenza y maraville a quien la escuche. Si tanto el mito como la metáfora se erigen en el poema como imágenes especulares de lo humano, el yo humano –a la vez– se erige como

⁸⁴ En *Mitologías*, Barthes (205-206) se refiere justamente al hecho de que el mito se erige en un segundo nivel de significación o sistema semiológico: tal como lo ilustra el siguiente gráfico:

<div> <div>LENGUA</div> <div>MITO</div> </div>	{	1. Significante	2. significado	
		3. signo		
		I. SIGNIFICANTE		II. SIGNIFICADO
		III. SIGNO		

⁸⁵ Hacia el final del apartado “El mito como sistema semiológico”, Barthes explica cada término del sistema mítico y sostiene que no se referirá al signo como “signo” en este sistema para evitar la ambigüedad “ya que, en el mito (y esta es su principal particularidad), el significante se encuentra formado por los *signos* de la lengua” (208). Explica que al tercer término lo llamará “significación” y justifica la utilización de esta palabra en la mencionada doble función del mito.

una conciencia “mayor” que ha ordenado el conocimiento que posee de la naturaleza tal como ha ocurrido a la luz de la racionalidad instrumental a partir del Renacimiento. De lo que se ha tratado, según Horkheimer, es de “detectar regularidades en el curso de la naturaleza con la ayuda de experiencias sistemáticamente organizadas para, a partir del conocimiento de dichas regularidades, poder provocar o evitar a voluntad determinados efectos o, con otras palabras, para poder dominar, lo más posible, la naturaleza” (18). En la primera parte del poema, seis de sus líneas comienzan con el imperativo “Vamos a”. En las cuatro primeras, hay una alineación con esta lógica según la cual, aunque se trata del poema a una ballena, el hombre está en el centro, dominante. Ahí, la melancolía que transmite el poema hace siempre referencias concretas a lo humano (en la similitud o en la diferencia): así, se refiere “su famosa voz de soprano” y a “sus torpes aletas que no pueden ofrecernos una flor entre dos dedos”. En las dos últimas líneas, en contraste, la focalización de la mirada del yo poético, pasa de lo humano hacia lo animal: se refiere a su piel resbalosa, a su inevitable muerte en soledad, a la agitada desesperación de su cola batiendo la arena. Es decir, en estas dos líneas, la metáfora desaparece y la voz poética nos devuelve al cuerpo concreto de la ballena. Hacia el final de esta primera parte del poema, observamos, entonces, el paso sutil de una conciencia exacerbada del yo al debilitamiento de ese yo humano que abre paso a una focalización en la corporalidad animal.

Ese debilitamiento es breve, efímero. Dura lo que esas dos líneas ya que, en la parte final del poema, el yo poético vuelve sobre la necesidad de la metáfora. Ante la posibilidad de que la marea alta pudiera arrebatarse la ballena y, con ella, su tropo, piensa que la metáfora del mar desolado podría reemplazarla. La insistencia una y otra vez sobre el hecho de metaforizar, a partir de lo viviente y del mundo natural, funciona como un mecanismo metaescriturario que le permite a ese yo poético expresar una sensibilidad que sin tropos a la mano parecería quedar

trunca o incompleta. Como se sabe, la metaforización es una herramienta lexical, no solo de la poesía sino del lenguaje en términos amplios. Aquí cabe la pregunta a propósito de quién es el descasado de este poema. ¿Qué casamiento se ha roto y por qué la ballena es su metáfora? El poema mismo no otorga una respuesta concreta respecto al descasado, pero sí podemos inferir por qué la ballena varada es su metáfora. El yo poético de este poema, ese “yo” que se identifica desde el vamos con un “nosotros” que bien puede abarcar a la humanidad entera, es un yo que, aunque entiende qué implica metaforizar, no puede dejar de hacerlo porque el lenguaje, no solo el poético, sino el lenguaje en términos amplios, ya no puede prescindir de la metáfora. Si el lenguaje humano es metafórico, y la metáfora, como el mito, implica un distanciamiento del referente concreto del mundo: metaforizar requiere un sacrificio. Podríamos decir entonces que metaforizar ha implicado, en un nivel y otro, el distanciamiento del humano respecto del mundo natural. No hay nada que se parezca más a una metáfora que el entramado cultural por el cual la humanidad se ha distinguido del animal. Nuestro lenguaje nos descasa, nos convierte en ballenas varadas alejadas del mar. En Watanabe, no se trata de anhelar un lenguaje poético desprovisto radicalmente de metáforas, sino de entender los mecanismos a través de los cuales se dan los procesos de metaforización en el poema y arriesgar composiciones en donde se evidencien esos procesos –como en “La ballena (metáfora del descasado)”, o en donde la metáfora y el ego humano se debilitan para dar paso a otras experiencias del lenguaje y de la vida–.

En “El mito que ya no”, reza la voz poética: “Los esquiladores imponen su fuerza sobre las ovejas, / las maniatan / y con una tijera les quitan su candorosa metáfora/ de nube [...] Mas aquí el tiempo torna. El mito dice / que el tiempo taladra una espiral en la piedra / y allí duerme / y despertará / y vendrá / y el vellón de la oveja se habrá renovado / y la metáfora” (69). En este poema, el ciclo del mito también se presenta como determinante respecto de la

percepción que el lector tendrá de las ovejas. El vellón, metáfora de nube, desaparece a manos de los esquiladores, pero volverá a crecer y, con él, la metáfora. Esa fuerza que se impone sobre las ovejas es doble: la del acto de esquilar y la del metaforizar. La metáfora, sin embargo, se describe como candorosa en contraposición a la fuerza o la violencia de los hombres que esquilan y en contraposición a los cuerpos de los animales desprovistos de pelaje. Este animal, instrumentalizado por el hombre, ocupa en nuestro imaginario el lugar de la ternura a causa de la candorosa metáfora de nube. Hay menos imágenes en nuestro imaginario del animal sin pelaje (quizás porque ese cuerpo es menos metaforizable). Se podría decir que el ciclo al que remite el poema ocurre por fuera de nuestro imaginario, pero ocurre.

El poema cierra con los siguientes versos: “Pienso en lo que a mí me rodea: / nada tiene regeneraciones estacionales. / para entrar en el mito del eterno retorno primero hay que morir. / No tengo mitos inmediatos. / Era ella y ya no: / el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies y le empujó todas sus metáforas” (69). Para el yo poético, a diferencia de lo que ocurre con las ovejas, el mito del eterno retorno no es posible. El sujeto poético es una mujer a quien el tiempo le ha empujado todas sus metáforas; el tiempo le ha otorgado –al yo poético– la posibilidad de pensar a esa mujer por fuera de la lógica del tropo. Si en la primera parte del poema la metáfora de las ovejas era candorosa, podríamos hacer aquí una extensión y suponer que las metáforas de la mujer, en la última parte, la vestían asimismo de candor ante el yo poético. El verbo “empujar” es el contrapunto del que emana violencia. El candor desaparece y la realidad en toda su crudeza se hace patente. La mirada que esparcía candor en los objetos y sujetos a su alrededor se ha estacionado en la mujer sin metáforas. El amor es “el mito que ya no”: mito, entiéndase en este caso, como ideograma. El amor romántico, que es el que, podemos suponer, sentía el yo poético por la mujer en cuestión, es una de las mayores canteras de mitos y

metáforas en Occidente. A pesar de la violencia del verbo “empellejar”, se percibe un innegable tono melancólico en el poema. Queda claro, gracias a ese tono, que desprendernos de los mitos (en este caso, el amor romántico; en otros, la heteronormatividad patriarcal, las prácticas coloniales y antropocéntricas) y desaprender es una tarea ardua, tal como se puede comprobar con el yo poético que melancoliza sutilmente respecto al mito de ella –gesto profundamente humano ya que somos también nuestra memoria de lo que ya no.

Se trataría, entonces, de construir un enunciado poético en donde el yo se ubique en un lugar que no es el del hedonismo egocéntrico ni el del ascetismo que niega lo humano. Estos son estados fallidos porque tienen un oponente: aquello que niegan es el “pulso herido, que ronda las cosas del otro lado” (Lorca 84). El poeta se revela –siguiendo sus conocimientos del pensamiento oriental, en particular las enseñanzas de Buda– en el entendimiento profundo de la impermanencia.⁸⁶ Jonathan Flatley ha leído, en Walter Benjamin, la melancolía como método.⁸⁷ Benjamin critica la melancolía que lleva a la inacción y a la complacencia, y plantea la posibilidad de una melancolía que active la acción política. Estos dos conceptos, el de la impermanencia y el de la melancolía productiva son centrales para entender la forma que adquiere la deconstrucción del mito en Watanabe. La impermanencia remite a la conciencia de que el mundo se encuentra en constante mutación y se alejaría de un cierto trabajo metafórico en tanto clausura a los seres y objetos del mundo, postrándolos en un estado único e inmutable.⁸⁸

⁸⁶ Agradezco Oswaldo Coronel todas las referencias que en este capítulo se hacen a textos de la filosofía oriental.

⁸⁷ Ver Jonathan Flatley. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2008, en particular el apartado titulado “Walter Benjamin: Melancholy as Method”, pp. 64- 75.

⁸⁸ El concepto de “metáfora viva” de Paul Ricoeur se correspondería con la idea de impermanencia en tanto implica, en su ser “viva”, la constante tensión generada en la “impertinencia semántica”. Sostiene Begué: “Si bien toda interpretación *apunta* a reinscribir el bosquejo semántico que dibujó la metáfora, en un horizonte de comprensión más disponible y dominable por el concepto, la ‘destrucción’ de lo metafórico por lo conceptual no es la única salida. Ricoeur propone un ‘*estilo hermenéutico*’ donde la interpretación responda a la vez al concepto y a la intención constitutiva de la experiencia que busca ser dicha al modo metafórico. Esta interpretación *operaría* en la

Esa conciencia del cambio abre paso a una melancolía que no se estanca, porque el duelo se lleva a cabo gracias a la misma conciencia y aceptación de que nada permanece inalterable.⁸⁹ La mirada del poeta puede leerse como siempre melancólica por esto, pero también como siempre abierta al entendimiento histórico y político de que la pérdida puede generar cambios históricos: es una mirada interesada por el mundo, descentrada del yo.

En el primer libro de poemas publicado por Watanabe, *Álbum de familia*, de influencia vallejiana, encontramos el “Poema trágico con dudosos logros cómicos”. El texto se refiere a una experiencia familiar ocurrida debido a la pobreza o a la modestia de su “tribu”. Sin dinero destinado para gastos médicos, la pregunta sobre la muerte llega “de vez en cuando” a instalarse entre los suyos. En el presente del poema, el yo poético menciona: “Pero hoy estamos aquí saludables escuchando el murmullo / de la mar que es el morir” (35). Esa distancia respecto de la muerte apenas evocada por la cercanía del mar, activa en el yo poético el recuerdo del murmullo del río “por cuya ribera anduvimos matando sapos sin misericordia, / reventándolos con un palo sobre las piedras del río tan metafórico / que da risa” (36). En este segundo fragmento, se contraponen dos imágenes: por un lado, la de los sapos muertos a palos por el yo poético y los suyos, y el río mismo sobre cuyas piedras estos animales morían. La primera imagen es sanguinaria y estruendosa; la segunda nos remite al río inmutable. Esta última ha sido plagada de metáforas; tantas son que el río da risa.

Este poema, muy en diálogo con el de la ballena, nos introduce a una idea que a lo largo de la obra de Watanabe se repetirá una y otra vez: los límites de la metáfora. Aquí el lenguaje

intersección misma entre las dos ‘movencias’. La metafórica y la conceptual: por un lado buscará preservar el dinamismo de la significación metafórica y por otro intentará alcanzar la claridad del concepto que fija y detiene” (79). En este capítulo, no me interesa dar cuenta de la “destrucción” de la metáfora, pero sí referir el debilitamiento de ciertos usos metafóricos (tanto en el lenguaje común como en el poético) que están vinculados con una percepción antropocéntrica y violenta de la relación humano-animal.

⁸⁹ Para Freud, el duelo es necesario para desprenderse de los vínculos libidinales con el objeto y poder establecerlos de vuelta con otros objetos (Flatley).

metafórico, al menos cuando se lo utiliza para explicar ciertas experiencias de la vida y del cuerpo, resulta inútil, inservible; por eso, en “Poema trágico con dudosos logros cómicos”, el yo poético menciona –desde el humor– que se trata de un recurso que ante la contundencia del sustrato material del mundo resulta risible. La frecuencia con la que este tipo de reflexión se explicita en la obra completa del poeta peruano parecería referirnos que debido al agotamiento resulta ineludible para él reinventar o aplacar el trabajo metafórico. ¿Por qué son risibles las tantas metáforas del río? ¿Ante qué imagen la metáfora deviene inútil o se agota? Es ante la inminencia de la muerte que la metáfora pierde su incandescencia. La familia especialmente vulnerable a causa de la pobreza y los sapos muertos a palos se ubican en una misma posición en el poema: el agua del mar y la del río son sus marcos espaciales. La muerte, latente sobre sus cabezas, los hermana en lo que Blanchot llamó la comunidad imposible. Ahí, las estrategias del lenguaje reculan: el animal no puede ser más metáfora, el río tampoco, si lo que se busca es referir una experiencia que pase por sus cuerpos y su materialidad concreta.

Leer la obra poética completa de un escritor permite, a quien se embarca en esa empresa, observar los *leitmotifs*, los devenires, las obsesiones de largo aliento. En el caso de la poesía de José Watanabe, la muerte no es solo un motivo recurrente. Es más que eso, es una señal identitaria. Esta revela no solo un ser ante la muerte, sino un ser que se encamina hacia la muerte. La conciencia del cuerpo (propio y ajeno) que emana de su poesía está atravesada por la acechanza del fin, de la destrucción. Como mencionamos arriba, sostiene Blanchot que la muerte es la comunión imposible de los mortales (29). Blanchot se refiere al gesto de sostener la mano de quien muere, no para ayudarlo a morir, “sino para compartir la soledad del acontecimiento que parece su posibilidad más propia y su posesión incompañable en la medida en que ella lo desposee radicalmente” (26). El trabajo con lo animal que me interesa leer en estos poemas es el

que nos remite a la imposible comunidad que se erige en la muerte. El yo poético en Watanabe – ser ante la muerte y ser hacia la muerte– asume lo que aquí llamaré el camino del desapego. Como ser ante la muerte, ese desapego nos remite a la evidencia del desgaste de la metáfora para referirse a ella. Como ser hacia la muerte, el desapego nos remite al desvanecimiento del yo en el poema.

5.2 EL CAMINO DEL DESAPEGO

El Desapego es el mejor de los estados mentales,

Y de los hombres, el hombre de visión clara.

Dhammapada

Todo lo que se piensa “vida que merece ser preservada” se ha dispuesto a partir de nuestras consideraciones sobre lo que es humano. En ese sentido, la vida animal que se respeta o que se preserva es aquella a la que, a través de diferentes gestos, movimientos y prácticas, solemos otorgarle características humanas o es aquella que instrumentalizamos en función de nuestro propio bienestar o preservación. Siguiendo a Deleuze y Guattari, debido a un particular vínculo, cubrimos a nuestras mascotas con el manto de lo familiar y ellas se convierten en extensiones de nuestros padres, de nuestros hermanos, de nuestros cónyuges. Las antropomorfizamos en función de nuestra necesidad de Edipo.⁹⁰ Cuando, por el contrario, en una obra artística o literaria nos encontramos con que la presencia de lo animal se erige ya no como familiaridad edípica, sino

⁹⁰ Ver capítulo 10 de *Mil mesetas*, dedicado al devenir-animal. Sobre este asunto, profundizaremos hacia el final del capítulo.

como presencia inquietante, como interrupción, como materialidad o corporalidad que se resiste a simbolizaciones o clasificaciones arbitrarias y a prácticas colonizadoras, podemos asegurar que nos enfrentamos a otro orden de las cosas. Para Giorgi, en estas obras:

[...] *el animal cambia de lugar* [...]: la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un *contínuun* orgánico, afectivo, material y político con lo humano (12).

Este es el caso de los poemas de Watanabe dedicados a la cuestión animal. En ellos, el lector se enfrenta a un tratamiento que toma distancia de la familiaridad planteada por Freud. En este *corpus* poético, la relación entre lo humano y lo animal se plantea desde diversas perspectivas, todas atravesadas por el ejercicio del desapego. Aquí nos referiremos a tres de ellas, sin pretender agotarlas. La primera, desde el desmontaje de las relaciones tradicionales y verticales que se han dado entre lo humano y lo animal, y que se figuran con claridad en las taxonomías que la ciencia plantea en función de ordenar su conocimiento del mundo natural. La segunda, desde el ejercicio fenomenológico por el cual la voz poética es la del animal que asume un lenguaje humano. Si bien aquí el poeta habla por el animal, lo hace desprendiéndose de un lenguaje simbólico preestablecido y asumiendo una nueva mirada que se vincula con el mundo a partir de la experiencia corporal del animal. Se podría afirmar, entonces, que en estos casos la metáfora precodificada, desgastada se desplaza para ceder paso a lo que Simone Weil (*La condición* 241) llama “la metáfora real” (nueva o renovada): aquella cuya sustancia se compone

de los elementos de la vida cotidiana, la que, como hemos mencionado antes, se concreta en la materialidad del mundo. La tercera es aquella en la que se asimila el devenir-animal del hombre. Para Deleuze y Guattari, el devenir-animal no pasa por la semejanza ni la imitación, tampoco arroja como resultado la transformación física del hombre en animal: “[el] devenir no se produce en la imaginación [...] Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales [...] El devenir no produce otra cosa que sí mismo [...] Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene” (244). Se trata de una forma del afecto que potencia la propia experiencia humana: es una experiencia radical del cuerpo porque implica despojamientos de aquellas normativas que se nos han impuesto desde la cultura. El devenir se erige entonces como la antimetáfora (en sentido relativo a un desplazamiento de los códigos metafóricos dominantes).

Como hemos observado, estos textos plantean recurrentemente la cuestión del cuerpo. Aquí surgen al menos dos preguntas: ¿por qué acudir a imágenes de animales para dibujar la experiencia de lo corporal humano? y ¿qué aportes puede brindarnos el motivo de la animalidad para problematizar o poner en entredicho los límites de aquello que en la tradición occidental se ha considerado como vida humana y lo que se ha pensado como cultura? Giorgi y Yelin arriesgan algunas respuestas que iremos revisando y que nos brindarán luces en torno a estas preguntas que ponen en el centro de la discusión la imagen del abandono, que entiendo como central en la poética de Watanabe. En función de trabajar la cuestión del abandono, acudiremos a breves fragmentos del *Dhammapada*, texto sagrado del budismo. Darío Jaramillo Agudelo se ha referido, en su prólogo a la *Poesía completa* del escritor peruano, a su ascendencia paterna japonesa⁹¹ y a su conocimiento del *haiku* (14). Pedro Granados sostiene que el interés de

⁹¹ Su padre llegó al Perú en 1912.

Watanabe por el budismo zen japonés fue cultivado por su padre desde la infancia, precisamente a través de la lectura viva de haikus traducidos (33). Los poemas que leeremos aquí nos permitirán comprender, primero, cómo se problematiza el límite entre lo animal y lo humano; luego, cómo se construye en ellos el motivo de lo animal en tanto experiencia de un cuerpo abocado al sustrato material del mundo, y, finalmente, cómo se complementa con esa materialidad la imagen del devenir-animal en tanto expansión de la potencia conocida del cuerpo.

5.2.1 TAXONOMÍAS

En el Renacimiento, la necesidad de establecer las capacidades humanas por fuera del ámbito de una deidad superior al hombre, llevó al surgimiento de una “nueva ciencia” que implicaría por un lado un conocimiento de la naturaleza, de las regularidades que surjan en su curso, tal como reza la cita de Horkheimer que he copiado arriba. Ese conocimiento aseguraría la posibilidad de la predicción de los fenómenos naturales para así poder ejercer el dominio sobre la naturaleza y los seres que la habitan. En ese sentido, los elementos del mundo natural sobre los que se llega a saber algo siempre despertarán en el hombre moderno la pregunta sobre su utilidad. Horkheimer ha insistido en la necesidad de revelar que el conocimiento científico moderno ha respondido a la agenda de la acumulación de capital y de poder de la sociedad burguesa. Esta alusión a la crítica que la Escuela de Frankfurt ejerció sobre la “ciencia pura”, es fundamental para entender que aquello que, desde inicios de la modernidad en Occidente, hemos pensado sobre el animal responde a una agenda concreta, económica y política. Si lo que se ha determinado sobre la naturaleza y sus leyes entra en el ámbito de la ideología, tal como critica Horkheimer, podemos concluir que nuestros conocimientos sobre lo natural y lo animal son absolutamente sesgados y

limitados en un sentido ideológico. Como sostienen Deleuze y Guattari: “La sociedad y el Estado tienen necesidad de caracteres animales para clasificar a los hombres; la historia natural y la ciencia tienen necesidad de caracteres para clasificar a los propios animales [...] Los caracteres animales pueden ser míticos o científicos” (245).

Las taxonomías del mundo animal responden a una lógica de organización que permite establecer, como se ha mencionado, la utilidad que estos seres, al ser clasificados, puedan tener en un modo de producción determinado. El espacio por antonomasia de las clasificaciones taxonómicas es la enciclopedia. Este proyecto ilustrado de recopilación del saber humano respecto del mundo y la vida se fundamenta en un hecho concreto: el escaso o del todo ausente pensamiento crítico respecto de los resultados de la observación e investigación realizadas que generalmente relegan a los no humanos a ser vida al servicio del hombre,⁹² esto con el afán de

⁹² Resulta muy ilustrativo comparar la información que una enciclopedia de la Ilustración o de una época posterior ofrece sobre un animal determinado con la que ofrece una historia animal antigua o medieval. Por ejemplo, en *Historia de los animales*, del autor clásico Claudio Eliano, en una entrada titulada “Los cuervos de Egipto y los cuervos libios”, se puede leer: “Los cuervos de Egipto, que viven a orillas del Nilo, a primera vista parecen mendigos que piden a los marineros que les den algo. Y si reciben, dejan de pedir; pero si no consiguen lo que piden, remontan el vuelo todos juntos, se posan en la antena del navio, picotean las cuerdas y rompen las amarras. Los cuervos libios, cuando los hombres, por miedo a la sed, transportan agua y llenan sus vasijas y las colocan en los techos de las casas para que el aire preserve al agua de la corrupción, se aprovechan y beben, metiendo los picos tan hondo como pueden. Cuando no llegan con el pico al nivel del agua, llegan guijarros en la boca y en las garras y los echan en las vasijas de barro. Y beben los cuervos con este ingenioso ardid, pues saben por un misterioso instinto dado por la Naturaleza que *dos cuerpos no pueden ocupar el mismo lugar*” (142). La contraparte contemporánea del texto de Eliano, la Wikipedia, refiere la siguiente información en la entrada “Cuervo”, subapartado “Inteligencia”: “El cuervo grande posee uno de los cerebros más grandes de todas las especies de aves. Muestra también varias habilidades como la *resolución de problemas* así como la imitación y la intuición. Una experiencia concebida para evaluar la intuición y la resolución de problemas presentaba un pedazo de carne atado a una cuerda que colgaba de un posadero horizontal. Para alcanzar la carne, el pájaro debía posarse sobre la percha, tirar de la cuerda en varias etapas y sujetar la cuerda en cada etapa con el fin de ir acortándola. Cuatro de los cinco superaron la prueba, y la transición desde la ausencia de éxito (ignorar la comida o simplemente no tirar de la cuerda) hasta un éxito constante y previsible (arrastrar la carne hasta la percha) se hizo sin aprendizaje aparente” (esta información fue tomada por Wikipedia de Bernd Heinrich. “An Experimental Investigation of Insight in Common Ravens (*Corvus Corax*)”. *Tha Auk* 112(4): 994-1003, 1995). Si bien ambos textos nos dicen algo sobre la inteligencia del cuervo, la diferencia que salta a la vista entre un texto y otro es el rol que el humano asume en su observación del comportamiento animal. En el primer caso, Eliano no interviene. Asimismo, este autor no duda en echar mano del recurso de la fábula en muchas de las entradas de su *Historia* —para atraer la atención de su lector y producir un efecto aleccionador en términos morales— en donde el animal demuestra su superioridad respecto del hombre. Merece la pena añadir que sus lectores modernos han hecho mucho énfasis en el desorden de su libro. En el segundo caso, hay una intervención, un experimento con el animal que es el que requiere la ciencia en su afán de investigación. Como se

privilegiar una apreciación objetiva del mundo. Las expresiones literarias que plantean el “giro animal” se vuelcan justamente contra las taxonomías, contra la violencia que estas justifican y la que se deriva de ellas. Como sostiene Yelin: “el fenómeno de emergencia de relatos que recreaban figuraciones de animales y de lo animal en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial presentaba de modo ineludible la pregunta por su estatuto en el marco de una acentuación de la crisis del humanismo como discurso dominante en las culturas de Occidente, iniciada en el período de entreguerras” (14). Yelin identifica el momento en el que el humanismo, tal como se lo entiende hasta entrado el siglo XX, se ha agotado. El humano y su barbarie de guerra y destrucción llevan a la necesidad de una “reevaluación de los fundamentos del pensamiento humanista” y a “revisar los modos en que la tradición filosófica occidental asentó sus concepciones de lo humano en prejuicios e ideas esclerosadas acerca del animal” (15). Entiendo por humanismo el pensamiento occidental antropocéntrico que pone en el centro de sus reflexiones determinado ideologema del hombre, su libertad y la universalidad de sus valores, en exclusión de seres categorizados como no-humanos. Este ideologema se ha desarrollado, en términos amplios, desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

Buena parte de las expresiones literarias que trabajan el tema de la animalidad exponen la posibilidad de superar el conocimiento enciclopédico en pos de una experiencia que no pueda ser normada por la instrumentalidad. En esa línea se inscribe un poema de *El huso de la palabra* titulado “La mantis religiosa”. Ahí Watanabe refiere una experiencia concreta del yo poético. En el bosque, este ha observado a una mantis que permanecía quieta apenas a 50 cms de sus ojos. Al

sabe, todo experimento requiere de una financiación que se da en tanto este pueda tener algún tipo de utilidad para quienes invierten en él. En ese discurso, no hay espacio para consideraciones de otro tipo que no sea el instrumental y financiero (justificación de fondos invertidos en el proyecto): mucho menos tendrá cabida la fábula o el orden creativo eliánicos.

En este sentido el debate colonial respecto a si los pobladores originarios de América tenían alma o no, encabezado por De las Casas y Sepúlveda, también ofrece luces sobre la diferenciación entre humano y animal.

intentar atraparla, el insecto se desintegró entre sus dedos. A partir de la segunda parte, se explica que el yo poético ha acudido a una enciclopedia en búsqueda de una explicación a lo que acababa de acontecerle. El poema cierra, inesperadamente, así: “Las enciclopedias no conjeturan. Esta tampoco supone qué última palabra / queda fijada para siempre en la boca abierta y muerta / del macho. / Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra de agradecimiento” (67). Las tres partes del poema podrían sintetizarse de la siguiente manera:

a. *La observación y la experiencia*: hace énfasis en la corporalidad del yo poético, en su postura. Dice que “estaba tendido sobre las piedras calientes de la orilla del Chanchamayo” (66). El suyo es un cuerpo abierto a las sensaciones que el bosque le ofrezca. El sentido de la vista es el que va a guiar esa estancia en el campo hasta que su mano decida tomar a la mantis, en un gesto que se asemeja mucho a un acto de conquista: “Quise atraparla, demostrarle que un ojo siempre nos descubre” (66).

b. *La investigación enciclopédica*: La segunda parte relata con lenguaje científico por qué el cuerpo de la mantis se desbarató entre sus manos como una cáscara. La explicación nos remite al hecho de que se trataba de un macho cuyo interior había sido envenenado y luego absorbido por la lengua de la hembra mientras copulaban: “se continúa así de la suprema ezquizofrenia de la cópula a la muerte” (67). Esta parte cierra refiriendo el vuelo de la hembra una vez que lo sabe hecho cáscara.

c. *La espontánea deriva del yo poético respecto de su experiencia y del saber enciclopédico*: esta última parte que reproducimos arriba íntegramente ubica al yo poético que cuenta una experiencia vital en los márgenes de su propia vivencia y del saber científico. La espontaneidad del gesto resulta fundamental porque no se puede anticipar, en ninguna de las dos partes, que él imaginará que la boca abierta del macho buscaba ofrecer a la hembra una palabra

última de agradecimiento por la cópula. Si bien él proyecta en la mantis un posible accionar humano –emitir palabras de agradecimiento–, ante todo, en esta última parte, se genera el rompimiento con la práctica instrumental del régimen tecnocientífico agroindustrial moderno. Normalmente, se hubiese esperado otra postura de parte del hombre que ha observado, no la especulación, no el absurdo ni el imposible que esboza el poema.

La enciclopedia ofrece un conocimiento que el yo poético no desdeña –le es útil ciertamente en un momento determinado de su vivencia–, pero en el afán de dar cuenta de la experiencia en un plano de horizontalidad el hombre escoge ubicarse por fuera de ese conocimiento y generar entonces el poema como un contrarelató del saber enciclopédico contemporáneo. A través de la imagen fantástica en la que el hablante le otorga a la mantis macho la capacidad de emitir palabras, se despliega la mutua implicación entre el humano y el animal. Esa forma de la hermandad que produce la imagen especular no ubica la actividad animal dentro del ordenamiento instrumental, sino en las antípodas de lo verificable, de lo demostrable. El saber técnico abre paso a la hechura de la fábula.

“En el museo de historia natural”, también de *El huso de la palabra*, nos encontramos con un escenario decadente: una sala en donde se encuentran empolvados los cuerpos disecados de varios animales desplegados de tal manera que imitan con patetismo una escena de la naturaleza. Dice el yo poético: “Aquí todo está muerto” (70). Él reconoce en su propio cuerpo esa decadencia de pieles disecadas. Es fácil identificarla porque, como la de la mandrila en la sala, la suya se está haciendo polvo. En las primeras líneas del poema, la mano del hablante se posa “sobre el lomo de la pantera terrible / se desliza como si calmara las formas de otras amenazas / y el mandril asiente, / posando entre su pareja y su cría, el mandril asiente” (70). Desde el inicio, estamos ante una mirada que vitaliza a los animales muertos. Ese juego del yo

poético, como una válvula de escape ante la escena de muerte disfrazada de vida de la que es testigo, es posible, porque a veces entra a la sala una ráfaga de aire que “gira levemente vivo, / pero a veces se agita y mueve las plumas y las pieles / y por un segundo nos hace creer en movimientos más ostensibles / donde el águila carnífera devora al petirrojo indefenso y solo bello / o la pantera completa su salto sobre el anca de la gacela” (70). El poema cierra con una imagen que nos devuelve al inicio: “Pero fue solo el aire soplando / y es el poeta inobjetivo que mira e insiste: / el mandril quiso huir, / por la ventana, solo, / el mandril quiso huir” (70). El mandril animado, ansioso por huir de un espacio que no le corresponde, es una imagen inesperada y elocuente.

El ordenamiento de la sala, la disposición de los cuerpos de los animales para la escenificación de un paisaje natural, los cuerpos disecados, son todas estrategias museográficas que pretenden, entre otras cosas, hacer funcionar a esa institución como un dispositivo pedagógico para los visitantes. El museo, en este poema, asoma a los ojos del lector como una institución que rigurosamente sigue los pasos de la ciencia y la taxonomía del mundo natural y, como bien podría ser el caso, funciona en un contexto citadino en el que difícilmente podría cuestionarse la práctica por la cual los animales posan disecados en tanto esta deviene el único acceso posible a ellos. A esa imagen de horror que ofrece el museo, Watanabe va a contraponer toda la fuerza de su imaginación de fabulador. En este poema, parecería que la fuerza de la naturaleza es más poderosa que la de la institución, y eso se nota en la repetición del verso final: “el mandril quiso huir”, evoca la sorpresa del hablante poético, pero también un deseo por hacer saber –por gritar a los cuatro vientos– que hay un orden de las cosas que no es el que se preserva en esa sala, que hay deseos y formas de estar en el mundo que no pueden reproducirse sin que se

pierda su real esencia. El conocimiento del mundo natural ha requerido la muerte del mundo natural.

En este poema, se sugiere un nivel del diálogo entre el yo poético y el mandril que no pasa por el lenguaje humano. El hablante dice: “Pude hablar / de tanto, pero me dio pereza” (70). Por su lado, el mandril asienta con la cabeza ante los movimientos del yo poético y luego intenta huir solo del lugar. El movimiento del mandril al inicio y al final del poema encarna lo que Yelin, a propósito de Kafka, ha llamado “[u]n desplazamiento estético, pero también filosófico y político que corre el eje de la discusión sobre el ‘discurso de la especie’ del plano metafísico y narrativo –hablar *del* animal– al performático –hablar *el* animal–” (88). El silencio del yo poético durante el episodio en el museo auspicia la *performance* del mandril. Ese desplazamiento se corresponde solo con el silencio del hombre, que pasa de ser *quien habla por* a ser *quien observa y escucha el lenguaje animal*. El lenguaje humano se esboza aquí como sinécdoque de todo un aparataje científico y cultural que la institución museo representa a la perfección. El lenguaje humano es insuficiente o innecesario en esta nueva relación en donde se trata de sacar de su sepultura al animal⁹³ para generar un modo de estar juntos en el mundo a contrapelo de aquel en el cual se lo ha sometido a toda clase de vejaciones y sufrimientos. El silencio del hombre y el intento final de huida del mandril revelan que esa nueva relación no puede pasar más por la colonización/esclavitud de los cuerpos, por el discurso racionalista-instrumental que la aúpa. La pereza que le da al yo poético hablar revela un agotamiento del hombre. Dándole la vuelta a esta imagen, quizás se trata del agotamiento de la figura del hombre tal como la conocemos. Volveremos sobre esto más adelante, pero quiero esbozar aquí ya la idea de que bien puede tratarse de la apertura a lo que Margot Norris ha llamado la “‘tradición biocéntrica’ de

⁹³ Sostiene Yelin: “La memoria humana se construye, así, sobre la sepultura del animal que se está haciendo y que retorna invariablemente, produciendo fisuras, blancos, zonas de ceguera” (92).

pensadores, escritores y artistas (incluido Nietzsche) que no crean imitando al animal, *a la manera* del animal, sino que lo hacen *en tanto que* animal, con su animalidad tomando la palabra” (citada en Lemm 16).⁹⁴

El hablante se llama a sí mismo “poeta inobjetivo”. La pregunta que se me impone es ¿por qué no se autodenomina “poeta subjetivo”? ¿Por qué el prefijo de negación antes de la palabra “objetivo”? Cabe leer el léxico escogido en este poema desde su potencial político: el poeta no es objetivo, no es racional, su discurso se ubica por fuera de las prácticas instrumentalizadoras. Poema y poeta adscriben a “la concepción nietzscheana de la vida como un continuo [que] rompe con la tradición occidental que considera al ser humano como la cumbre de la evolución” (Lemm 18). Si “Nietzsche rechaza la postura que concibe la vida humana como una isla autónoma al interior de la vida [...] [y] sostiene que toda forma de vida que se desvincula de las demás decae, porque se separa de aquello que genera su propia vida” (18), podríamos decir que en Watanabe ocurre lo propio ahí donde el poeta se identifica con la mandrila, ahí donde el poeta siente, en su cuerpo, el cuerpo del animal, ahí donde se reconoce el *continuum* entre una forma de vida y otra: “Tu piel y mi piel estaban disecándose, mandrila, y nos quedaba el cuerpo como frutas consumidas dentro de su cáscara” (70). Recapitulemos: la experiencia del cuerpo del poeta –que es la misma del animal–, el silencio, el agotamiento del lenguaje, la “inobjetividad” del poeta, son todos argumentos valiosos para revertir los efectos de la dominación del humano sobre las demás formas de vida.

En “Canción mágica para la cacería”, asimismo de *El huso de la palabra*, se trabaja la primera perspectiva a la que nos hemos referido: aquella en la que se desmontan ciertas relaciones dominantes, verticales, taxonómicas entre humano y animal. El poema está basado en

⁹⁴ Relación que, como he indicado antes, es una relación de mutua implicación.

una canción anónima esquimal. El cazador, que es el yo poético, canta a su presa como parte del ritual por el cual se hará de su cuerpo para alimentarse y vestirse. “Rena, / permanece alta sobre tus piernas, y quieta. / A ti te digo, / a ti que ya presientes mi mano ponderando tu cuerpo. / Espérame: aún no tomo completa decisión, / Todavía vacila algún perdido nervio mío. / Detrás de este promontorio de nieve / te he mirado fijamente durante horas / y antes que mi flecha / mis ojos / han hundido en tu corazón el deseo de ser presa” (61). El acto de la cacería se corresponde con la cadena alimenticia. La seguridad (y el armamento) del cazador lo ubica(n) en la parte más elevada de esa jerarquía. Algo le ocurre, sin embargo, al yo poético que revela que la relación entre el hombre y la presa que caza es bastante más compleja que la que arroja la lógica de esa cadena. En la primera parte del poema, el cazador asegura que sus ojos, antes que su flecha, han hundido en el corazón de la rena el deseo de ser presa. Él deposita en ella su propio deseo. Ahí habla rebosante de superioridad y otorga al animal el don de servirlo, como si este fuera esclavo de sus deseos. Ciertamente el acto de cazar, el arma que el hombre utiliza en la cacería, nos podrían hacer pensar que el cazador ejerce una forma de la violencia que lo ubica por encima de ella. Cree, quiere creer, que la elegante e inamovible postura del cuerpo de la rena es la forma en la que ella se entrega a él; como si ella esperase gustosa el sacrificio. Incluso la imagina como dueña de una memoria de futuro: dice que ella presiente su mano ponderando su cuerpo una vez tendida en el suelo, muerta por su flecha. En la imagen que dibujan estos primeros versos, queda un resquicio por donde se filtra el nerviosismo y la duda del hombre.

En la tercera parte del poema, ocurre un cambio en la posición del yo poético. Él ha vencido la duda; no abandona la cacería porque vive de ella, pero queda claro que no es viable el festejo o la algarabía de su parte. El hombre sabe que su ser se escindirá ante la muerte de la hembra: él será el diestro cazador, pero también el arrepentido que contemplará la inerte belleza

de su presa: “Mira: mi cuerpo ya se levanta, reunido / y natural, / y sin esfuerzo tensa el arco, contiene la flecha. / Tu gran salto de herida / te confundirá con los animales de alas / y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo. / Así cantaré, así diré. / Porque pronto yo seré dos: / el cazador que confirmará su destreza / y el arrepentido / que exaltará con palabras tu muerta belleza” (61-62). En la duda inicial y en la posterior escisión se da el desdibujamiento del límite que tradicionalmente separa al hombre del animal. Esa línea que se ha pretendido inamovible e infranqueable, aquí no se desvanece del todo, pero se corre, se ablanda, pierde su firmeza. La cacería pasa de considerarse un acto en donde el hombre se ubica por encima del animal a un acto ritualístico en donde ambos seres mantienen una relación horizontal. La muerte de la rena – para el hombre– no es simplemente la consecuencia de un acto de cacería, sino que afecta el mundo, lo afecta a él en su intimidad, afecta el paisaje nevado. Desde esta perspectiva, el cuerpo del animal muerto es más que potencial alimento y materia prima para suplir las necesidades del esquimal: este deja de ser el colonizador de los espacios y del cuerpo de la rena. El cuerpo del animal se determina fuera del dominio del cazador; lo que ocurre, ocurre con él, pero no bajo su dominio. Es ahí donde radica la necesidad de una canción para la cacería, como si a través del canto se procurara resarcir un equilibrio o la pérdida de una lógica de los afectos provocada por la violencia de la flecha del hombre. Como señala Giorgi: “la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*, que es el eje fundamental de la biopolítica” (15). Si bien el acto de cacería convierte al animal en un cuerpo “empujado hacia la muerte”, en el poema se lo reconoce como viviente capaz de afectar. La canción deviene instancia de resistencia por la cual la práctica del esquimal no puede inscribirse, al menos no sin problematizarla, en la esfera biopolítica de la sociedad agroindustrial moderna.

Otro poema sobre la cacería es “El ciervo” de *Historia Natural*. La voz poética relata su sueño recurrente. En él, se le aparece siempre un ciervo solitario y se le acerca lo suficiente como para apreciar su cuerpo hermoso y elástico. El yo poético plantea imaginar que en esa circunstancia surge la figura de un cazador que dispara al animal, quien en el salto y con su saliva es capaz de curar la herida. En síntesis, esta es la anécdota que Watanabe plantea. En ese escenario onírico, el yo poético, que se llama a sí mismo hipocondríaco, asegura que es a causa de su miedo que en el sueño él cubre de atributos al animal, atributos fantásticos diríamos, tal como ocurre en “En el museo de historia natural”, donde los animales disecados cobran vida. En este poema, el contrapunto (un hombre debilitado por su hipocondría y un animal inmortal a quien las balas no dañan) remite, no al registro taxonómico de la modernidad (al menos no hasta el final del poema), sino más bien a una imagen del hombre en una circunstancia concreta. En el espacio del sueño se muestra al yo poético como una extensión del animal: “Y así mirándolo / yo mismo me miro” (136), dice la voz poética. Ese mismo hombre, enardecido, en la vigilia, sostiene: “¡no eres de vuelo y morirás en el suelo, mordido por los perros!” (136). Sueño y vigilia se distinguen como cronotopos en donde las percepciones sobre el cuerpo son radicalmente distintas. El yo hipocondríaco tiene que matar, en el discurso de la conciencia, al yo inmortal que pulula en el inconsciente. Sostienen Deleuze y Guattari: “Jung ha elaborado una teoría del Arquetipo como inconsciente colectivo, en la que el animal tiene un papel especialmente importante en los sueños, los mitos y las colectividades humanas” (242). En este poema, está ocurriendo la negación del arquetipo. Es como si Watanabe dibujara el momento de la historia de la humanidad occidental en la que el ciervo inmortal pasa a ser el anti-Arquetipo; es como si dibujara en el poema al hombre desprendiéndose de Dios.⁹⁵ En “El ciervo”, el hombre

⁹⁵ Que por lo demás es la imagen del hombre renacentista. No deja de ser interesante pensar al hombre del

consciente de su mortalidad, la padece y es en ese momento de padecimiento ante el abandono de Dios que la imagen de la muerte del ciervo mordido por los perros nos devuelve a la lógica serial-estructural (o sea la de la taxonomía) que es la manera en la que la historia natural ha concebido la relación entre animales (Deleuze y Guattari 241): “no eres de vuelo” le increpa el yo poético al ciervo de su sueño.

En otro poema, “El camello”, ante la mirada del animal –mirada estúpida o tal vez razonable según el yo poético– surge la pregunta: “¿para qué nos atrevemos con las inmensidades?” (456). Ese cuestionamiento sobre el deseo humano de “atreverse con las inmensidades” (que antes se saciaba con la presencia de Dios en la cotidianidad del hombre) puede responderse, en alguna medida, en las reflexiones que sobre el hombre moderno y la biopolítica he planteado en este subapartado. En el poema, sin embargo, no hay respuesta; simplemente “el sol se pone entre las dos gibas del camello” (456); el hombre está en el desierto, no en la ciudad, no en el museo, no ante la enciclopedia. Por encima del tratamiento que el hombre les ha dado a las inmensidades, tratamiento taxonómico, se impone la alianza del camello con el sol.

5.2.2 EL CUERPO ANIMAL EN EL EJERCICIO FENOMENOLÓGICO

La pregunta que surge ante los límites de nuestro lenguaje al dar cuenta de una experiencia no humana nos lleva a tratar de dilucidar cuáles son los encuentros posibles entre el humano y el animal, o cómo el lenguaje humano puede referir un encuentro que se ubique por fuera de la supuesta superioridad del hombre. En última instancia, me pregunto si de forma efectiva puede el

poema dar cuenta de la experiencia animal o está condenado también a ser una expresión más del dominio humano. En ese sentido, el ejercicio de la reducción fenomenológica planteado por Edmund Husserl, llamado por él *epojé*, puede brindar algunas pistas que nos ayuden a responder estas preguntas. El ejercitante de la reducción fenomenológica busca obtener una conciencia pura del mundo, del fenómeno, por fuera de los otros múltiples modos de conciencia formados a partir de un conocimiento cultural y social heredado. Aquí quisiera pensar que esos modos de conciencia que se agolpan en la mente humana ante una experiencia concreta con lo animal están alineados con las lógicas taxonómicas a las que me he referido en el apartado anterior. El poema, para poder dar cuenta de una experiencia (no de forma total u holística) deberá despojarse de esas muchas conciencias que lo atan en su rol de dominador-colonizador. En última instancia, ese despojamiento que implica alcanzar la pureza va a implicar una nueva relación con el lenguaje. Sostiene Husserl:

La *epojé* universal respecto del mundo que llega a ser consciente (su «PUESTA ENTRE PARÉNTESIS») desconecta del campo fenomenológico el mundo que para el sujeto en cuestión pura y simplemente existe, pero en su lugar se presenta el mundo así y asá CONSCIENTE (percibido, recordado, juzgado, pensado, valorado, etc.) «COMO TAL», el «MUNDO ENTRE PARÉNTESIS»; o, lo que es lo mismo, en lugar del mundo o en lugar de algo mundano singular puro y simple, se presenta el respectivo sentido de conciencia en sus diferentes modos (sentido de la percepción, sentido del recuerdo, etc.) (43).

¿Cómo plantear el lugar del animal en el ejercicio de la reducción fenomenológica? ¿Cómo referir esa vida que “pura y simplemente existe”? Ron Broglio, en su libro de 2011, *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*, observa cómo en ciertas expresiones

artísticas contemporáneas ocurre el ejercicio fenomenológico, pero no desde su perspectiva tradicional que es antropocéntrica, sino desde “la vida en la superficie” que es la que se le ha endilgado al animal, por la cual se ha minimizado y aplanado su mundo y se ha legitimado una serie de actos crueles en su contra: “According to a long cultural and philosophical tradition, animals do not engage in the self-reflexive thought that provides humans with individual and cultural depth of being; instead, animals are said to live on the surface of things. Surfaces are seen as fleeting appearances, mere shadows lacking the substantiality found in the ‘depth’ of human interiority” (Broglia xvi). Broglia, sin embargo, se plantea deconstruir el “vivir en la superficie” del animal y busca dar, en esa superficie, con los lugares de encuentro y de compromiso posibles entre el humano y el animal.⁹⁶ Es en algunas expresiones del arte contemporáneo que Broglia halla un lenguaje que se corresponde con el vivir en la superficie del animal, ya que desde su perspectiva el arte posee herramientas de las que la filosofía carece. Los artistas que lee Broglia, en sus propias palabras, “are not concerned with mimesis or representing animals according to a natural history tradition or a kitsch assimilation of animals into our world as tamed or cute or defeated; rather, these artists have unmoored themselves, even ever so slightly, from the cultural grounding of meaning and the solidification of being over becoming” (xx). Ese desmarcarse logrado por los artistas en cuestión va a revelar, en última instancia, la imposibilidad de responder a la pregunta sobre la experiencia animal; sin embargo, va a abrir las puertas para cuestionarnos en torno a nuestra propia fragilidad humana, por un lado, y, por otro, en torno al hecho de que no existe una sola fenomenología animal, sino que cada animal (de cada especie y subespecie) experimenta el mundo a partir de su particular experiencia y ser.

⁹⁶ Sostiene Broglia: “I am not claiming that animals live only on the surface; indeed, biologists and ethicists continue to find a depth of thinking in the lives of animals [...] Such depth, if radically other than our own, remains necessarily closed off to us and [...] the surface interaction between humans and animals becomes a zone for thinking such inaccessible locales that may prove to be but others surfaces yet unexposed” (xix).

El bestiario en Watanabe es amplio.⁹⁷ Al revisar su obra poética completa el lector notará que los animales la pueblan de inicio a fin. ¿Cómo logra Watanabe el ejercicio fenomenológico? ¿Qué implica para el lenguaje poético mantenerse en el lugar de la superficie de las cosas, siguiendo la lectura de Broglio? ¿Cómo ocurre el despojamiento en esta poesía? ¿De qué se despoja su autor, qué abandona en función del encuentro con el animal en el texto poético? Hay poemas de nuestro autor en donde el animal es el sujeto poético y otros donde el animal es el yo poético. Una de las estrategias a través de las cuales es posible el encuentro en la superficie en Watanabe es la escritura en primera persona desde la voz del animal. En el devenir del discurso del animal ocurre el mayor despojamiento o extrañamiento. Se trata de asumir un lenguaje que siendo el de uno mismo, deja de serlo. Es decir, se trata de una poesía que pone entre paréntesis al yo para atender las apariencias de las cosas y las experiencias de los cuerpos fuera del propio. Es tan radical ese abandono de sí mismo que deviene finalmente el lugar del encuentro posible.

Hasta aquí nos hemos referido a los textos de Husserl y Broglio como instancias que permiten un entendimiento del abandono en el pensamiento occidental en el último siglo. A estos textos quisiera sumar algunas reflexiones planteadas en escrituras sagradas orientales, para arriesgar una lectura más a tono con el trabajo que Watanabe plantea sobre el abandono en su poesía⁹⁸ (ya nos hemos referido a su ascendencia japonesa y a su iniciación en la filosofía oriental), profundamente ligada a la consecución de la sabiduría. Dice el *Dhammapada*:

⁹⁷ Para la escritura de este capítulo, identifiqué 79 poemas en los que se hace alusión al animal en su *Poesía completa*.

⁹⁸ Sobre la vinculación entre Watanabe y su herencia oriental, pensamos que esta pasa por un profundo aprehender la sensibilidad y la sabiduría del budismo antes que de la tradición japonesa en general o mismo de la lengua. La siguiente cita de un ensayo de Michelle Har Kim nos permite tener una idea de cómo Watanabe fue olvidando la lengua. Esto, cabe recalcar, no va necesariamente en detrimento de la sensibilidad forjada en la casa paterna: “His father migrated from Japan to Peru in 1916, and later met his mother, a *mestiza* Peruvian woman, on the Laredo sugar hacienda in the province of Trujillo, in Peru’s northern region of La Libertad. Both parents were sugarcane workers. Despite popular familiarity with Watanabe’s ethnic *mestizo* background—*mestizo* no in the traditional sense of being of mixed native, Spanish and/or African descent, but as a Japanese Peruvian—the poet has often been

87-88. Viniendo desde el hogar al estado sin hogar, que el hombre sabio abandone los estados de ofuscación y cultive la lucidez. Por difícil que resulte, que busque el deleitamiento y el disfrute en el desapego. Superando los placeres sensuales, sin impedimentos, el sabio se libra a sí mismo de las impurezas de la mente.

89. Aquellos que perfeccionan sus mentes en los Factores de Iluminación, sin ataduras, deleitándose en el abandono de la avidez, esos, libres de corrupción, esclarecidos, alcanzan el Nibbana incluso en este mundo.

210. No identificarse con lo que es agradable ni identificarse con lo que es desagradable; no mirar a lo que es placentero ni a lo que es displacentero, porque en ambos lados hay dolor.

211. Evita la identificación con lo querido, porque la separación de ello representa dolor; las ataduras no existen para aquel que no hace diferencias entre querido y no querido.

269. [...] El que comprende el mundo (su naturaleza) por dentro y por fuera, es llamado un sabio. (8-22)

Estos versos muestran algunas indicaciones para iniciarse en el camino de la libertad, el de la no atadura. Cuando leemos los poemas sobre animales de Watanabe, queda claro que la relación que se establece no es la del amor –el poeta no ama al animal–, que es precisamente uno de los sentimientos que atan (verso 211), sino más bien se trata de una relación que busca la comprensión del mundo (su naturaleza) (verso 269). Sobre todo, en la experiencia lectora nos

assumed as one whose style is predominantly influenced by a static Japanese literature and culture. His wife, the poet Michaela Camino Chirif, recalls that Watanabe was once asked if he could speak and write Japanese in a television interview. With gravity he said something akin to: ‘I did once, long ago, but I remember so little of it now.’ Watanabe indeed neither spoke nor wrote Japanese, and his resolution to this public question, which he would later recall with laughter, gives us an example of the expectations of Japaneseness that he would navigate” (7-8).

enfrentamos a ese equilibrio que estos versos proponen como el lugar del Nibbana: el abandono de la ofuscación y la aidez, y el cultivo de la lucidez. Los poemas de Watanabe plantean ese mismo equilibrio. Ese mismo abandono de la necesidad de identificación. El animal no está ahí como un espejo precario⁹⁹ del ser humano. El animal aparece en ellos, o habla en ellos, desde la superficie donde el encuentro acontece, desde la piel, que para Nancy es superficie en su doble valor: protección de la carne, pero también exposición al mundo:

De manera más exacta, es aquí donde afuera y adentro se empatan. A la vez, hay dos regiones distintas, y estas no se hallan separadas solo como lugares en un espacio, sino que se definen la una en relación con la otra: aquello que vuelve a cerrarse bajo la cicatriz excluye al resto y se define por esa vía como una relación consigo mismo, exactamente como lo hace toda célula viva, pero esta relación consigo mismo se implica a sí misma como relación con lo otro, con el afuera. La piel forma la combinación de ambos. La intrincación de uno al otro o, bien, el hecho de que “lo en sí mismo” se halla “en” un afuera de sí para ser “sí” (15-16).

Víctor Vich ha escrito un interesante ensayo sobre la obra de Watanabe. El crítico peruano ha planteado que “En la poesía de Watanabe nos encontramos ante una especie de victoria del mundo material sobre la metafísica del significado. No se trata, como en los románticos, de imaginar la posible re-unidad del mundo sino, más bien, de subrayar la separación y la brecha” (90). También señala: “la poesía de Watanabe representa un esfuerzo por marcar el hiato entre el orden simbólico y lo Real; vale decir, que su poesía reconoce tal entrampamiento en el lenguaje y que da cuenta de que algo muy importante termina siempre por quedarse *fuera* de él [...] La belleza parece estar más en la naturaleza que en la literatura, y la

⁹⁹ A propósito de otros poemas, nos hemos referido al juego especular, pero siempre desde la complejidad de una existencia compartida en el mundo.

literatura no puede aprehenderla sin dejar restos de su imposibilidad” (93). La idea psicoanalítica lacaniana de que el lenguaje poético –en tanto pretende ordenar simbólicamente el mundo– siempre se queda a medio camino en su afán por aprehender lo Real es funcional en el análisis de Vich para entender un posible mecanismo metapoético en la poesía de Watanabe. Esta lectura, sin embargo, condena al poema, a priori, a ser índice de un fracaso. Es una idea un tanto manida, que ubica a la poesía en un callejón sin salida en donde no le queda más que regodearse en el fango de sus propias imposibilidades. Aquí “el poeta ya no es quien representa ‘mejor’ la realidad sino quien reconoce la absoluta imposibilidad de representarla” (93) Si volvemos sobre el abandono como la directriz central en la construcción del poema y si consideramos la idea del borramiento del yo poético que llena de extrañamiento su lenguaje, entonces ya no cabe la preocupación por el hecho de que el poema no pueda representar la realidad –postura antropocéntrica que piensa al hombre como ente nominador-colonizador, incapaz de la *epojé*–. El poema, entonces, ofrece la posibilidad de un encuentro en la superficie, efímero ciertamente, incompleto ya que no accede a la profundidad de la naturaleza, del animal, pero cabal ya que, volviendo a Nancy, si bien la superficie protege el interior, también es lugar posible para la experiencia.¹⁰⁰ Se trataría entonces, siguiendo a Mario Montalbetti, de hacer que el lenguaje del poema valga la pena, de desinstrumentalizar el lenguaje: “salvar un poema / es regresarlo de su viaje metafórico / a su más limpia literalidad [...] El lenguaje que vale la pena es el que no traslada, / el que, (ojo al adverbio:) *finalmente*, no traslada” (7-16).

En el poema “El lenguado” de *Cosas del cuerpo*, la voz poética es la de un pez de dicha especie que dice: “Soy / lo gris contra lo gris. Mi vida / depende de copiar incansablemente / el color de la arena, / pero ese truco sutil / que me permite comer y burlar enemigos / me ha

¹⁰⁰ “El desprendimiento proclive de la piel responde a su ser esencial, que no es simplemente envolver, sino desenvolver aquello que envuelve: exponerlo y ponerlo afuera y en el mundo” (Nancy 17).

deformado. He perdido la simetría / de los animales bellos, mis ojos / y mis narices / han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy / un pequeño monstruo invisible / tendido siempre sobre el lecho del mar” (193). Como se puede apreciar, la descripción se enfoca en la materialidad de su propio cuerpo; se describe como un monstruo asimétrico e invisible, del color de la arena. Todas las partes de esa descripción tienen como referentes los elementos del mar mismo: él carece de la simetría de otros peces y se camufla como buena parte de los animales marinos acosados por predadores; compara su color con el de la arena y su nado lo hace estar siempre tendido en el fondo del mar. El lenguado se resiste, a través de las constantes alusiones a la materialidad de su propio cuerpo y del mundo marino que lo rodea, a ser el símbolo o la metáfora de algo. En el poema, el animal no pertenece al archivo retórico disponible; ahora nos refiere sus formas, su capacidad de adaptación, sus posturas físicas con respecto al medio en el que se desenvuelve. Está ocurriendo, en alguna medida, el ejercicio de reducción fenomenológica.

¿Dónde se da “el encuentro en la superficie” en este poema? La descripción del lenguado es la de un paria y la sensación que lo invade por sobre otras es el miedo: “Las breves anchovetas que pasan a mi lado / creen que las devora / una agitación de arena / y los grandes depredadores me rozan sin percibir / mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo / como otra sangre” (193). La superficie en donde, siguiendo a Viveiros de Castro, ocurre una conexión transversal entre seres heterogéneos (168) es la que provoca el miedo. Aunque la figura humana no se mencione en el poema, el lector vincula, en ese miedo, al animal con el animal (anchovetas y lenguado), y –gracias a que, finalmente, el lenguaje poético es lenguaje humano– al animal con el humano (lenguado y lector). Es como cuando oímos el relato de una experiencia ajena, en un punto podemos sentir empatía con lo ocurrido, incluso pensar que hemos vivido situaciones similares; sin embargo, la experiencia referida es la de otra persona, y nunca podrá ser

exactamente la nuestra. El efecto narrativo de los poemas de Watanabe, aquí, debe asumirse desde esta dimensión. Después de la empatía, del encuentro en la superficie, termina por imponerse la materialidad del lenguado, o el lenguaje que finalmente no traslada (Montalbetti *dixit*). Este encuentro en la superficie replantea las taxonomías, por un lado, y por otro va desdibujando al yo humano. La sensación en la que ocurre la conexión transversal tiene que remitirse a la fragilidad de las construcciones identitarias, ponerlas en entredicho, exponer la labilidad de los seres antes que su rigidez.

Unos versos más adelante, la voz poética pasa de sostener que su “cuerpo no es mucho” (193) a contarnos (como ocurre en otros momentos de la obra completa del escritor laredano) un sueño suyo recurrente con el que cierra el poema: “A veces sueño que me expando / y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande / que los más grandes. Yo soy entonces / toda la arena, todo el vasto fondo marino” (193). Ya sin miedo –en el plano inconsciente–, el lenguado no sueña con amedrentar a especies “inferiores”, sino con ser “todo el vasto fondo marino”. Ser todas las formas, abandonar la rigidez. Esto es posible porque no siente más miedo, ciertamente, pero también porque en algún momento lo ha padecido: su grandeza no se basa en la ausencia de sensaciones, sino en las sensaciones todas experimentadas por su cuerpo. Esta última parte del poema es quizás en donde lo humano se deja sentir por encima de la materialidad del lenguado, pero no en la lógica taxonómica, sino para sugerir una forma de ser humano más armónica con lo demás existente. Las imágenes del sueño del lenguado se corresponden con una retórica de lo viviente renuente al disciplinamiento y al control. Se trata de un discurso en el que se desvanece lo figurativo precodificado para privilegiar la posibilidad de que el cuerpo del pez pueda transformarse y sorprender; de que sus formas no sean siempre las esperadas; de poner en crisis las demarcaciones tradicionales que han recaído sobre los cuerpos.

En su sueño, él es la vastedad del mar, es toda la arena. La instancia figurativa, es decir, el sentido precodificado del cuerpo que se ha descrito en los primeros versos cede el paso a nuevas formas pensadas como “potencias orgánicas, con fuerzas opacas, que vuelven a trazar constantemente los contornos de los cuerpos y mapean sus campos de relación y de devenir” (Giorgi 39). Desde nuestra experiencia humana, esa vastedad que es el pez en su sueño, podría ser pensada como una forma de libertad en la que los cuerpos potencian su estar en el mundo desde ellos mismos.

Volvamos a Nancy: “Aquello que tenemos en la piel no es lo que la cubre, sino lo que es: el tegumento cuya textura y grano constituyen aquello que somos, fenómenos exfoliados, cosas en sí cuya naturaleza profunda es parecer y exponerse por todos sus poros, expirar e inspirar por toda la extensión demarcada de nuestras pieles las maneras infinitamente ligeras, finas y sensibles de sus seres” (23). Nos exponemos a través de la piel. Cada zona, cada poro es un espacio abierto a la experiencia y entendemos que esa sensibilidad nuestra es común a todos los seres humanos. Mirar a alguien para entender que a través de su piel respira y acoge el mundo – es decir, que gracias a la piel asegura una forma de la sensibilidad– es lo que acontece en el poema “El topo” de *La piedra alada* (2005). Ahí ocurre un encuentro en el ámbito de la superficie cutánea; la voz hablante es humana y el poema está constituido de dos partes. En la primera, la voz enuncia desde la tercera persona del singular, refiriéndose al topo, y, en la segunda, desde la primera persona del plural. Hemos observado este cambio en la perspectiva de la voz poética en otro poema de Watanabe (“La ballena [metáfora del descasado]”) y sobre él quisiera detenerme. A continuación, reproduzco el poema completo:

Estaba ahí,

acorralado en el ruedo de los curiosos. Sus garras

escarbaban inútilmente el cemento de la vereda,
y sangraban. No avanzaba,
solo esponjaba y contraía y su cuerpo
según su miedo. Y con su hocico,
rosado y móvil, husmeaba,
lejos de sus oscuras galerías,
el aire soleado de los hombres.

Jamás habíamos visto un topo.
Habían capturado un mito, un animal
de bestiario. Por eso
nuestra mente demoraba, se estremecía,
no podía creer
que bajo la realidad estridente del sol
hubiera otro animal
de carne lastimada como la nuestra (367).

En la primera parte, el yo poético refiere, objetivamente, la experiencia de un grupo de curiosos que mira cómo un topo desubicado escarba el suelo de cemento mientras su cuerpo sangra. Hacia el final de esa primera parte, se refiere al hocico del animal, lejos de su hábitat subterráneo, en el ámbito soleado de los hombres. En la segunda parte, el yo poético que, en la primera, se había ubicado por fuera del ruedo de curiosos ante el animal desesperado se asume parte del grupo desde la novedad de observar por primera vez, igual que todos los testigos ahí

reunidos, a un topo. Lo que les cuesta creer a todos es que exista bajo el sol “otro animal de carne lastimada como la nuestra”.

En este poema el cambio en la perspectiva de la voz hablante devela los efectos que produce aquello que el yo poético mira. Lo que llama la atención es que, en lugar de utilizar la primera persona del singular para referir esos efectos, utilice el “nosotros”. ¿Por qué ese movimiento? ¿Por qué esa identificación de todos los curiosos alrededor del animal? ¿Este yo poético se oculta en el “nosotros” o potencia una experiencia compartida? Juan Duchesne Winter, en su ensayo “El comunismo molecular de Félix Guattari”, hace la siguiente reflexión que puede ayudarnos a responder las preguntas planteadas: “La autonomía no se reduce a la autonomía individual, sino que opera en el marco de agenciamientos singulares y colectivos autónomos a los que se abren las individualidades” (213).¹⁰¹ El paso del “él” al “nosotros humano” y del “nosotros humano” a un “nosotros” que incluye al animal parecería figurar el flujo de ese “nosotros” final, en el que se preservan las muchas singularidades. El encuentro en la superficie aquí ocurre en, al menos, dos niveles:

a. Literalmente en la zona de la piel, donde se revela, siguiendo a Nancy, la fineza y la sensibilidad del ser que, en el caso del sujeto poético, sangra y se expone ante el sol. Gracias a esto, es posible para el yo poético mirar al topo en un plano que, no siendo el suyo, no diverge del suyo propio. Es el ámbito de la piel donde ocurre el flujo por el cual es posible la comunidad molecular.

¹⁰¹ A partir de su lectura de las prácticas del pensamiento en Guattari, en particular el esquizo-análisis y la política molecular, Duchesne Winter explica la diferencia entre individualidad y singularidad: “El esquizo-análisis y la política molecular propugnan las singularidades. Estas intersecan y trasponen las individualidades, de modo que las prácticas sociales consisten, en el plano molecular, no en relaciones entre individuos, ni siquiera entre clases, sino entre flujos y choques de singularidades, es decir, agenciamientos cuyos términos no corresponden ni a sujetos ni a unidades individuales, sino a agregados singulares” (212).

b. En la superficie de la tierra, donde el hombre padece siempre una vulnerabilidad, que, sin embargo, al menos en la escena que refiere el poema, es menos intensa que la del topo. Ese encuentro, en un medio ambiente que no es el del animal, le permite al yo poético dar con una similitud, pero sobre todo le permite entender que la constitución de esa piel en una circunstancia determinada corre el riesgo de desollarse. El animal y el hombre son exfoliados en su encuentro con el mundo.

La posibilidad de la exfoliación revela esa exposición doble a la que nos somete el hecho de ser seres de piel. Seres exfoliados: las formas de nuestros cuerpos –humano y animal– no son las mismas, sí la piel que los cubre. Individualidades abiertas en esta nueva comunidad que erige el poema: la de seres ante la muerte y seres hacia la muerte. ¿Qué implica para el ser humano ser parte de esta “comunidad inconfesable”, qué nueva conciencia es posible erigir a partir de ello?

Jacques Derrida, en el tercer capítulo de su clásico libro *El animal que luego estoy si(gui)endo*, hace una lectura de algunos ensayos de Lacan en los que el francés trabaja la cuestión animal. En su “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien”, Lacan sostiene que, mientras el hombre es capaz de fingir fingiendo; es decir, de un fingimiento de segundo grado¹⁰² –y, por lo tanto, es sujeto del significante–, el animal es “incapaz del «significante», incapaz de mentira o de engaño, de fingimiento fingido” (155). Incapaz del significante, concluye Derrida, el animal es leído en Lacan (mirando hacia Heidegger) como “incapaz de una relación auténtica con la muerte [...] Por lo demás, por esta misma razón tampoco tendría experiencia del duelo, de la sepultura y del cadáver (del que Lacan dice que es un «significante»)” (154). Este tercer capítulo se titula “¿Y si el animal respondiese?”. Derrida,

¹⁰² Derrida recuerda la historia que cuenta Freud y que Lacan cita con frecuencia: “¿Por qué me dices que vas a X, para hacerme creer que vas a Y, cuando vas a X?” (153). Mientras el animal es incapaz de este fingimiento de segundo grado, el humano llega a ser sí mismo “*en virtud de este poder*” (153).

que se ha planteado deconstruir lo que la tradición filosófica de Occidente ha pensado sobre el animal, llega a Lacan para, a través suyo, llegar a Heidegger quien sostiene en *Ser y tiempo*, que el animal está excluido de la categoría “ser-para-la-muerte”, ya que el animal no muere, es decir, no tiene a su alcance el significante “muerte”.

En el capítulo 4 de su libro, Derrida se refiere a un seminario de Heidegger, posterior a *Ser y tiempo*, que se ha titulado *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo-finitud-soledad*. En él, el filósofo alemán revisita el asunto del animal y parte por plantearse la pregunta sobre qué es el mundo. Heidegger plantea tres tesis: “1. La piedra es *sin mundo*; 2. el animal es *pobre en mundo*; 3. el hombre es *configurador de mundo*” (citado en Derrida 181). Decide tomar la tesis del medio para entrar en asunto. “La dificultad proviene del hecho de que se trata de acceder a la esencia de la animalidad (así es como Heidegger denomina el asunto), la cual no es determinable más que en la medida en que, con anterioridad, se haya esclarecido la naturaleza viva del ser vivo” (181), sostiene Derrida en su lectura. Respecto a este asunto de la “naturaleza viva del ser vivo”, el francés referirá un fragmento del seminario del alemán que reza: “No podemos determinar a su vez la animalidad del animal más que si se esclarece aquello que constituye la *naturaleza viva del ser vivo* a diferencia de lo que carece de vida, de lo que no tiene siquiera la posibilidad de morir” (citado en Derrida 182). Evidenciada la contradicción (en los libros anteriores a *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, para Heidegger el animal no “muere”, sino que “palma”), Derrida cierra su libro-conferencia volviendo sobre la importancia de la muerte: aprehender las cosas del mundo tal y como son implica que nos relacionemos con ellas tal y como son en nuestra ausencia, en nuestra muerte. ¿Es el hombre capaz de esa relación totalmente pura? Si, siguiendo a Nietzsche sostenemos que no, ¿por qué el filósofo exige al animal aquello de lo que el hombre mismo es incapaz? Volviendo a la imagen del encuentro en

la superficie, entonces, ese encuentro se entiende en tanto humano y animal son seres ante la muerte (ellos desde su circunstancia material ante el mundo) y seres hacia la muerte (la persistencia del mundo incluso después de la muerte de ellos).

En el poema “La serpiente” de *Banderas detrás de la niebla*, el yo poético vuelve a un lugar del pasado donde años atrás vivió una epifanía: “Aquí fue, / junto a esa bocatoma, donde vislumbé / hace tantos años / la posibilidad de un mundo de movimientos remanentes / que quedan a flor de tierra: el aleteo / inútil de la torcaza quemada por el fuego de la zafra, el correr errático de lagartijas y ratas / perseguidas por el mismo fuego unánime, / la cojera del zorro herido por una escopeta de sal, / la fuga de aquella serpiente” (395). La referencia a la zafra nos traslada a la niñez del poeta. Se trata de una experiencia temprana en la vida (evocada en el último libro publicado por Watanabe) que le ha otorgado cierta comprensión respecto de los movimientos corporales de los animales ante el peligro de la muerte. La voz poética se refiere a estos como “movimientos remanentes”, los últimos, los del ser ante la muerte, los que no son metaforizables –en términos de una metáfora desgastada a priori decodificada– por su contundencia, porque en Watanabe, tal como hemos mencionado, un animal ante la muerte es un animal ante la muerte. En el poema que cierra el libro, “Última noticia”, el yo poético es también ser ante la muerte: anticipa su cuerpo enterrado, sus pulmones –entonces enfermos– “entre hojas sedosas, / lucirán sanos y tersos como recién nacidos / y concertarán con un joven buey / el ritmo amplio de su respiración” (406). Podría decirse que el deseo de que su cuerpo adquiriera una nueva forma, que de alguna manera devenga uno con la tierra, el yo poético se revela como ser hacia la muerte.¹⁰³ Es hasta tal punto concreto el desvanecimiento del yo que la muerte se anticipa sin desesperación, sin angustia, en nuevos diálogos con lo natural. En Watanabe, la

¹⁰³ Decíamos arriba que el ser hacia la muerte nos remite al desvanecimiento del yo en el poema.

trascendencia ocurre en tanto, con la muerte, el cuerpo ingresa en la lógica de una economía de la inmanencia. No se trata de una trascendencia del ser, como de reasignación de funciones para el cuerpo humano devuelto a la naturaleza.

5.2.3 DEVENIR-ANIMAL O LA ANTIMETÁFORA

Nos hemos referido anteriormente a la conexión transversal entre seres heterogéneos planteada por Eduardo Viveiros de Castro en función de explicar cómo ocurre el encuentro en la superficie entre humano y animal. Ese concepto es parte de la definición de devenir que el antropólogo brasileño propone, en diálogo con el capítulo 10 de las *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari:

Ni metáfora ni metamorfosis, un devenir es un movimiento que desterritorializa los dos términos de la relación que crea extrayéndolos de las relaciones que los definían para asociarlos a través de una nueva “conexión parcial” [...] Devenir [...] es una intervención *contra natura* del hombre y de la naturaleza: es un movimiento instantáneo de captura, simbiosis, conexión transversal entre heterogéneos (166-168).

En este subapartado me interesa leer una serie de poemas de Watanabe, invadidos de animalidad, parafraseando a Lemm en su lectura de Nietzsche. “La grandeza del humano está en ser un puente y no una meta: lo que en el humano se puede amar es que es un tránsito y un ocaso” (citado en Lemm 25). Estas líneas resumen el trasfondo de la lógica del devenir: se trata de una alianza a partir de la cual el humano se deja guiar por el animal,¹⁰⁴ se contamina de animalidad. Para Nietzsche, el antagonismo entre civilización y cultura permite determinar que

¹⁰⁴ En la lógica nietzscheana, para devenir súperhumano.

ahí donde la civilización impone al humano una naturaleza otra que se supone moralmente superior, la cultura es el ámbito de la resistencia y la liberación ante la imposición civilizatoria (Lemm 41). En este capítulo, hasta ahora, hemos observado la superposición del poema respecto de las lógicas taxonómicas y también cómo en el poema se plantea el encuentro en la superficie entre humano y animal. Aquí veremos cómo la lógica del devenir permite nuevas alianzas entre el humano y el animal en los poemas de Watanabe y cómo estas alianzas se establecen en el flujo y no se petrifican. “Nietzsche rechaza la postura que concibe a la vida humana como una isla autónoma al interior de la vida. Al contrario, sostiene que toda forma de vida que se desvincula de las demás decae, porque se separa de aquello que genera su propia vida” (Lemm 18). Todo el esfuerzo civilizatorio, taxonómico, a partir de la ortodoxia cristiana y de la modernidad que se subordina a ella, ha significado la separación del humano de su condición animal. Siguiendo a Nietzsche, no se trataría de intentar retornar a un pasado remoto idealizado, sino identificar los intersticios por donde se cuela la animalidad en la vida civilizada y viceversa; es decir, cómo la alianza humano-animal aúpa nuevas formas de resistencia contra la modernidad agroindustrial.

“El devenir es amnésico, prehistórico, anicónico y estéril [...] es una relación real, molecular e intensiva, que opera en un registro otro que el de la relacionalidad todavía demasiado morfológica del estructuralismo” (Viveiros de Castro 166). Las características que Viveiros enumera en esta cita nos permiten tener una idea de cuál va a ser la naturaleza de la alianza en estos poemas. Ni mimesis ni reproducción; el devenir, tal como sostienen Deleuze y Guattari, solo puede explicarse en tanto devenir: “Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’” (245). Así, plantearé la lectura de los poemas del devenir en Watanabe en función de desentrañar el dispositivo doble que arroja la alianza: resistencia más potencia.

En *Huso de la palabra*, nos encontramos con “Planteo del poema”, en cuyo título “poema” reemplaza, gracias a su cercanía fónica, a la palabra esperada que es “problema”. Aquí el yo poético se refiere a su deseo de escribir un texto sobre un canguro hembra que gesta en su bolsa marsupial un cangurito. Vincula a esa hembra con su mujer, a la bolsa con su propio dormitorio en donde “estaría [su] hija recién nacida y un tanto edípicamente [él] mismo” (68). Hasta ahí, el tratamiento de lo animal es más bien alegórico: a cada integrante de la familia del yo poético le corresponde uno de los integrantes de la familia de canguros. Hacia el final del poema, el yo poético sostiene: “También debía hablar de mis actitudes de mono alrededor de su cuna / diciéndole ‘cara de poto’, pero babeante, / pero progenitor, / pero a sus órdenes” (68). En estos versos, el hombre abandona el simbolismo que ha otorgado anteriormente a los marsupiales y pasa a representar un devenir, una alianza. Las posturas de su cuerpo ante la cuna, la baba que sale de su boca, la repetición de la frase “cara de poto” ayudan a visualizar el cuerpo de ese hombre deviniendo mono. Decíamos que el devenir animal del hombre, según Deleuze y Guattari, nos remite a una potencia del cuerpo. No se trata de pensar caracteres animales –tal como se plantea desde la sociedad y el Estado– para clasificar a los humanos, sino que en el devenir ocurre una propagación, una ocupación, un contagio (Deleuze y Guattari 245). El hombre no se transforma en animal, se contagia de animalidad. El devenir mono del hombre es una demostración de los “afectos intensivos” de los que su cuerpo es capaz. En esa desterritorialización que es el devenir, el yo poético no descende ni se eleva en ningún tipo de escala o jerarquía de seres vivos. El mecanismo que entra en juego es el de expansión: porque se expande la experiencia del cuerpo en la gestualidad y en las posturas, se multiplican las posibilidades del ser humano. El yo poético en esa paternidad hipotética se abre a una fuerza que le es desconocida, a una alianza con lo animal que lo convierte en alguien irreconocible. El

devenir animal del hombre conlleva, entonces, un replanteamiento profundo de lo que se piensa humano, humano civilizado siguiendo a Nietzsche.

Watanabe trabaja la cuestión de la animalidad desde la necesidad de reordenar, incluso restituir el orden de lo sensible. ¿Qué significa para el hombre devenir animal? En esta poesía, nuevas formas de la comunicación, nuevas formas de vinculación con los seres que lo rodean, con el mundo objetual. La palabra poética es índice de un devenir allí donde repele la uniformidad que impone toda normativa y todo control sobre los cuerpos. Replantarse lo humano, entonces, es ampliar las posibilidades de la experiencia de los cuerpos; reconocer los márgenes móviles y la tensión perpetua de aquello que llamamos y reconocemos como vida.

“El nieto” de *El huso de la palabra* y “Responso ante el cadáver de mi madre” de *Banderas detrás de la niebla* nos refieren las experiencias del yo poético ante la muerte del abuelo y de la madre respectivamente. Estos poemas nos plantean perspectivas diferentes sobre cómo lidiar con los cadáveres de sus seres amados. En “El nieto”, sostiene la voz poética: “Una rana / emergió del pecho desnudo y recién muerto / de mi abuelo, Don Calixto Varas. / Libre de ataduras de venas y arterias, huyó / roja y húmeda de sangre / hasta desaparecer en un estanque de regadío [...] Ahora, cuando la verdad de la ciencia que me hurga / es insoportable, / yo, descompuesto y rabioso, pido a los doctores / que me crean que / la gente no muere de un órgano enfermo / sino de un órgano que inicia una secreta metamorfosis hasta ser animal maduro y dispuesto / a abandonarnos” (103). El segundo poema reza: “A este cadáver le falta alegría. / Qué culpa tan inmensa / cuando a un cadáver le falta alegría. / Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo / su felicidad de anciana comiendo un bife tierno), / pero Dora aún no regresa del mercado [...] Ya se está yendo con su anillo de viuda // Ya se está yendo, y no le prometas nada: / le provocarás una frase sarcástica / y lapidaria que, como siempre, te dejará

hecho un idiota. // Ya se está yendo con su costumbre de ir bailando / por el camino / para mecer al hijo que llevaba a la espalda. / Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer / para que su cadáver tenga alegría” (393-394). Ambos poemas manejan tonos diferentes. En el primero, la voz poética evoca una imagen de la infancia (probablemente) cuando, a la muerte de su abuelo, él ve emerger de su pecho el órgano enfermo convertido en rana. Se aferra a ella en su adultez para poder lidiar con su propia enfermedad, porque el discurso de la ciencia le resulta insoportable. En el segundo, el yo poético parece ubicarse en otra temporalidad, ya adulto se enfrenta a la muerte de su madre y siente una gran impotencia al no poder hacer nada para que el de ella deje de ser un cadáver al que le falta alegría. La llama “Señora Coneja” en la última parte del poema, en donde la evoca viva, ante “su costumbre de ir bailando / por el camino para mecer al hijo que llevaba a la espalda”.

Estos poemas poseen al menos dos similitudes. La primera, en el orden temporal: aunque en ambos el yo poético es un adulto, la primera parte del primer poema nos lleva al tiempo de su niñez y hacia el final vuelve a enfocarse en la adultez. En el segundo, la primera parte está dedicada a la escena misma de la muerte de la madre y por ende nos remite a la adultez del yo poético, mientras que, hacia el final, rememora a su madre siendo él un niño. La segunda, en el orden de las imágenes: en ambos se echa mano de la imagen del animal (rana y coneja) como una herramienta de explicación de una realidad concreta: aquello en lo que ha devenido el órgano enfermo del abuelo y la cantidad de hijos de la madre. Se trata de dos poemas en donde el yo poético se encuentra en duelo o lo rememora. Quisiera detenerme en la segunda similitud porque es el tema de este capítulo.

En “El nieto”, lo insoportable de su propia enfermedad en el presente hace que el yo poético rememore al abuelo muerto. La rana en la que se ha convertido su órgano es en realidad

potencia de rana, es un devenir rana. La novedad es que no se trata del abuelo como un ser total, sino de su órgano, lo que sugiere que probablemente el abuelo murió de cáncer. En el devenir rana, el órgano tiene una nueva oportunidad: vivirá por fuera del cadáver del abuelo; ante todo, le ha permitido al nieto mirar al abuelo por fuera de la lógica de la medicina alopática dominante que, en su afán taxonómico, iguala a todos los enfermos en la muerte. Si bien el yo poético no se refiere en concreto a la enfermedad de su abuelo, podemos suponer que han padecido ambos la misma enfermedad ya que compara su propio órgano enfermo con el del abuelo muerto. El gesto del yo poético es otorgarle a esa comunidad que ha forjado con su abuelo, a esa “esfera”, un nuevo espesor. Peter Sloterdijk se ha referido a la esfera como “un espacio en común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez [...] Vivir en esferas significa, por tanto, habitar en lo sutil común” (51). La sutileza de lo común radica en el devenir rana de sus órganos. Dejan de ser objeto de estudio para la ciencia médica: se liberan en el plano de los afectos entre abuelo y nieto, y su órgano adquiere un nuevo sentido en el universo de lo vivo. La verdad de la ciencia, parafraseando el poema, resulta insoportable.

Otra es la actitud frente al cadáver de la madre. Aquí la personalidad de la mujer se impone al hijo inclusive en la muerte. No hay nada que hacer ante la certeza de su partida. Evoca a la madre en la alegría de su baile, en su ironía y en sus comentarios lapidarios. Esa alegría que le falta al cadáver, en realidad, parecería ser la melancolía que le sobra al hijo. Llamarla “Señora Coneja” implica asumir de algún modo el léxico de las historias infantiles, de la fábula. En este sentido, me interesa observar que el devenir aquí acontece en el plano del hijo: en el retorno, de parte del yo poético, a un lugar de enunciación que no es el de la adultez, para volverse hijo. En realidad, este deviene niño en la utilización de su lenguaje de fábula para referirse a la madre.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Deleuze y Guattari se han referido a lo emoción de los niños al hablar de los animales (261).

Susan Sontag, en el prólogo de su famoso ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, se refiere al objetivo central de su escritura: “Lo que quiero demostrar es que la enfermedad *no es* una metáfora, y que el modo más auténtico de encarar la enfermedad –y el modo más sano de estar enfermo– es el que menos se presta y mejor resiste al pensamiento metafórico” (11). Ante esta aseveración, con la que este capítulo se alinea de inicio a fin, cabe plantearse la pregunta ante la utilización de la metáfora en estos dos poemas: ¿se piensa en la enfermedad en términos metafóricos en “El nieto” y “Responso ante el cadáver de mi madre”? En un sentido la respuesta a esta pregunta es positiva: en una metáfora, en el sentido aristotélico, llamamos a una cosa con el nombre de otra; en este caso, rana y coneja. Ambos, decíamos, son poemas sobre el duelo del yo poético. Es él, entonces, en su propio cuerpo quien está viviendo los devenires. Ya lo decíamos a propósito del uso de un lenguaje infantil en el poema a la madre, pero lo mismo cabe respecto del poema para el abuelo: su cuerpo está enfermo. Ambos poemas se insertan en la lógica del devenir. Su pensamiento apunta más allá de la metáfora, siempre ceñida al predio lingüístico, hacia una potencia.

En un poema de la misma línea temática titulado “Los encuentros” de *El huso de la palabra*, el yo poético se topa con el padre de un amigo, enfermo de cáncer renal. Se lo encuentra en el planetario, lo ve concentrando en la cúpula, entregándose con serenidad sobrecogedora. Sostiene el yo poético: “Me descubrí anotando / que la gravitación universal no tiene contingencias, azar / ni cáncer. / Estaba yendo hacia el poema / y me abstuve: / ése hombre está en juego, dije. / Y salí del planetario y me entropé con la gente, / ninguna seguía, como los planetas una órbita prevista” (94). En este poema sobre la condición humana, sobre lo imprevisible del camino de la vida, se observa cómo, por un lado, el del sujeto enfermo se contrapone al destino de los astros, y, por otro, cómo el hombre (sujeto poético) decide ser hacia

la muerte y, el yo poético, ser ante la muerte. El hombre toma el camino de la serenidad. El yo poético abandona el poema. La postura ante la muerte está atravesada de la lógica del abandono y en ese abandono se encuentra la potencia de ambos.

En los dos poemas a los que me he referido antes, el devenir ocurre como una suerte de acto reflejo en el yo poético. Esa imagen de lo especular, asumida como afecto (Deleuze y Guattari) o como esfera (Sloterdijk) encuentra su más bella realización en “El maestro de Kung Fu” de *Cosas del cuerpo*. El poema reza:

Un cuerpo viejo pero trabajado para la pelea
madruga y danza
frente al mar de Barranco.

Se mueve como dibujando
una rúbrica antigua, con esa gracia, y
sin embargo, está hiriendo, buscando el punto
de muerte
de su enemigo, el aire no, un invisible
de mil años.

Su enemigo ataca con movimientos de animales
agresivos
y el maestro los replica
en su carne: tigre, águila o serpiente van sucediéndose
en la infinita coreografía

de evitamientos y desplantes.

Ninguno vence nunca, ni él ni él,

y mañana volverán a enfrentarse.

—Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario

cuando danzo— me dice el maestro.

Y niega, muy chino, y solo dice; él me hace danzar a mí (210).

El maestro anciano es un sabio. En la parte final del poema, en su diálogo con el yo poético, le da vuelta a aquello que supone su discípulo y a través de ese desplazamiento logra generar el efectismo del final del poema, y, ante todo, asegurar la existencia de esa otredad, la de su adversario, que habita el espacio y que él puede percibir al punto que su danza es un efecto de los movimientos de aquél. Aquí el devenir acontece en el afecto entre maestro y adversario. Así lo revela el maestro. No se trata de la creación de un adversario imaginario, sino que en este parecerían confluir todos los elementos del mundo¹⁰⁶ que el maestro debe enfrentar. “El adversario ataca con movimientos de animales / agresivos / y el maestro los replica en su carne”. El efecto especular al que nos referíamos anteriormente aquí está dibujando la relación afectiva entre el maestro y el mundo. Este deviene tigre, águila o serpiente, siguiendo los rastros del adversario. El devenir animal es el devenir mundo. El adversario es la representación simbólica de ese mundo. El concepto de adversario aquí debe entenderse no desde el antagonismo moderno en donde a la bondad del héroe se contrapone la maldad del villano, sino más bien desde la lógica homérica que, como hemos mencionado en la introducción, Simone Weil lee en “La *Ilíada* o el poema de la fuerza”. La filósofa francesa menciona que en la epopeya homérica no

¹⁰⁶ Incluido ciertamente el maestro y su circunstancia.

existe una lógica de vencedores y vencidos, sino que el lector se conmueve de la misma manera ante la muerte del troyano Héctor como ante la muerte del griego Aquiles. En la *Ilíada*, no se trata, entonces, de establecer maniqueamente dónde se instala la maldad y dónde la bondad, sino de entender al ser humano en una coyuntura particular, la del escenario en el que se ejerce la violencia.

5.3 DEVENIR, INQUIETANTE

El devenir mundo puede significar el acontecimiento de lo impredecible, de lo inquietante, de lo extraño (todo afecto en alguna medida es esto). En “La danza” de *El huso de la palabra*, el yo poético nos relata que la relación con su esposa se ha deteriorado de tal manera que la llama “mi fallecida” (72). Lo extraño en el poema, que se revela a los ojos del yo poético como uno de los signos en los que cree supersticiosamente, es la aparición en la sala “de una raíz blanca, extraviada e inquietante” (72). La raíz de un árbol de la calle que se ha colado entre las baldosas de la casa y semejante a los tres dedos de un esqueleto ha escavado para llegar hasta ahí y danzar con su esposa. Imagina finalmente a la esposa bailando con esta calavera y convirtiéndose ella misma en lo inquietante. Baila “resbalando sobre las sustancias blandas que fue desprendiendo en su descarné” (73). En el deseo del marido, la fallecida (que ha muerto metafóricamente) deviene raíz y luego deviene calavera. Es, a todas luces, el deseo de la concreción de la muerte (en la materialidad de esos huesos). Aquí quiero destacar la mirada del yo poético, tan inquietante como el hecho mismo de los múltiples devenires que imagina. Esa mirada, contenedora del deseo de muerte, busca en el mundo material los signos de lo extraño como una

necesidad de reconstruir su propio ser en el no ser de la esposa. En el poema, el no ser de la esposa es, en alguna medida, por extensión, su propio no ser. Sostiene Blanchot al respecto:

El ser busca, no ser reconocido, sino ser impugnado: va, para existir, hacia lo otro que lo impugna y a veces lo niega, con el fin de que no comience a ser sino en esa privación que lo hace consciente (ése es el origen de su conciencia) de la imposibilidad de ser él mismo, de insistir como *ipse* o, si se quiere, como individuo separado: así tal vez existirá, experimentándose como exterioridad siempre previa, o como existencia vista en perspectiva lineal, solo componiéndose como si se descompusiera constante, violenta y silenciosamente (19-20).

En Watanabe, ese ir hacia lo otro que impugna y que niega es el complejo viaje que “hace vacilar el yo” (Deleuze y Guattari 246). Ese es el sentido del devenir más profundo y es el camino-lucha que ha seguido su poesía. El debilitamiento del yo poético es directamente proporcional al debilitamiento simbólico del animal.

En este capítulo, se han explorado algunas de las líneas que ha seguido la poesía del peruano en su afán por plantear una relación humano-animal que escape a las lógicas taxonómicas por las cuales el animal ha sido instrumentalizado. En ese sentido, cuando el trabajo metafórico carga simbólicamente al animal para perpetuar una relación impositiva y no de ida y vuelta, la metáfora muere (para utilizar un término que se oponga al propuesto por Ricoeur). En los poemas estudiados, al contrario, se evidencia una lógica de los afectos, en donde la relación entre el humano y el animal se tensiona, se muestra en sus complejidades. Se muestra como una relación no rígida, ni definitiva, sino en un constante fluir.

6.0 CONCLUSIÓN

En una conversación personal con Alicia Ortega, en los días anteriores a la escritura de este cierre, ella me comentaba que las conclusiones que más le gustan o le parecen más interesantes son aquellas en donde el autor o la autora es capaz de revisitar los temas, las problemáticas o las preocupaciones de su libro o su disertación sin volver necesariamente a referirse a los autores que trabaja en ella. Es decir, una conclusión que abra los límites que impone el *corpus* escogido. Esa apertura da cuenta además de lo que implica el verdadero ejercicio lector: la posibilidad de generar infinitas conexiones en la biblioteca personal que nos vamos forjando a lo largo de la vida, pero también pretende indagar en el origen de las pulsiones que llevan a la escritura. Uno de los ejemplos mejor logrados y más interesantes de este tipo de conclusiones es *Escribir en el aire* de Antonio Cornejo Polar. En la conclusión, como mencioné al inicio de esta disertación, él se refiere al poema III de *España, aparte de mí este cáliz*. Todo su libro gira en torno a cómo la cultura andina se forja a partir de la dialéctica entre la tradición oral y la escritura, desde el encuentro entre Atahualpa y el padre Velarde, hasta la producción narrativa de Arguedas en la segunda mitad del siglo XX y los testimonios de Domitila Barrios de Chungara y Gregorio Condori Mamani. En la conclusión, sugerentemente titulada “Apertura”, Cornejo se remite al poema de Vallejo, compartiendo con el lector que todo el análisis cultural, histórico y literario en su investigación se dispara gracias al efecto y la profunda huella que un poema como “Pedro Rojas” produjo en él y que lo acompañó como una suerte de pulso que marca la escritura.

Imitar ese deambular por los márgenes invisibles de la creación me pareció el camino más adecuado para cerrar este trabajo. Durante el tiempo que tomó su escritura y los años de estudio en la Universidad de Pittsburgh, conocí y repasé la obra de un sinnúmero de poetas que no incluí en los capítulos de este estudio. Esas lecturas, en buena medida, han generado todo tipo de reflexiones y me han ofrecido, cada cual, una forma distinta de conmoción. La lista es larga e incluye a poetas de diferentes tradiciones, nacionalidades y estilos. No puedo dejar de pensar en la obra de tres escritoras rioplatenses: Idea Vilariño (en la desgarradura), Marosa di Giorgio (en la naturaleza) y Olga Orozco (en la magia); la iconoclasta poesía de Raúl Gómez Jattin, la poesía interrumpida por el discurso del subalterno de Jorgenrique Adoum, la lucidez y exactitud de la palabra de Blanca Varela, y así. Me gusta pensar en este trabajo como la primera parte de un proyecto de mayor aliento, en el que incorporaré la obra de poetas del cono sur ya que así se cerraría el triángulo continental, que no es tal por una cuestión meramente geográfica, sino porque estas regiones comparten una historia de violencia –desde siempre y, en particular, a lo largo de la segunda mitad del XX– que activa todos estos dispositivos poéticos como potente respuesta, entre otros aspectos, a las guerras entre el Estado y los grupos de la izquierda armada que arrasan con la población civil en el continente. De entre todos los libros leídos en estos años, hay uno que siempre me ha emocionado mucho, y que además está muy vinculado con los caminos que siguió esta disertación: *Son de mi padre* del escritor uruguayo Eduardo Milán (Uruguay, 1952). A continuación, reproduzco completo el poema que le da nombre al libro:

Mi padre se llama José.

Es viudo desde los treinta y dos años. Tiene setenta y tres

ahora. Enviudó de mi madre, Elena, que murió

a los treinta y dos años. Comunista, mis tíos, los

hermanos de mi madre y los vecinos de mi padre
decían que era comunista. Toda mi infancia oí
que mi padre era comunista, en la década
de los cincuenta, cuando la influencia americana
-hoy se diría: norteamericana, pero en aquella época
era la influencia americana-, brillaba en los zapatos
de Doris Day, rojos como mi vergüenza, no como mi sexo,
rojos como las recámaras.

Ser comunista en Uruguay en los cincuenta era sinónimo
de ser valiente porque te apedreaban. Hijo de José,
el comunista, huérfano de madre y con conciencia
de que te apedrean, durante mucho tiempo creí que yo era Cristo.

A los cincuenta años mi padre fue a la cárcel, cayó preso.
Apareció en televisión, rapado, alias Jacinto, por vinculación
con el MLN "Tupamaros". Fue condenado a 24 años de prisión
pero salió a la mitad de la pena, a los doce años, amnistiado.

Esos doce años preso los pasó en el Establecimiento
Penal de Reclusión Militar núm. 1 "Libertad", digo,
estuvo 12 años preso en "Libertad". En cuanto a mí,
ya no me fue posible escapar a la poesía. (177-78)

El yo poético es el hijo de un militante tupamaro que refiere la circunstancia de su padre y la suya propia como conectadas por la coyuntura histórica y la militancia comunista de su progenitor. Mientras el destino del padre fue la cárcel, irónicamente en un establecimiento penal

llamado “Libertad”, el del hijo fue la poesía. En el poema, el yo hace énfasis en su condición de estigmatizado por ser hijo de un comunista. Su propia familia (los hermanos de su madre) y los vecinos decían de su padre que era comunista y eso era suficiente para ser apedreado. Esa imagen que evoca Milán, la del apedreamiento, nos remite con fuerza a la Ley de Moisés: en las sagradas escrituras, tanto en la Torá como en el Pentateuco, se ordena la lapidación en diversas situaciones, entre ellas: por tocar el monte Sinaí mientras Dios hacía entrega de los Diez Mandamientos a Moisés, por violar el día de reposo, por blasfemar contra Dios, por idolatrar a otros dioses o incitar a hacerlo, por casarse sin ser virgen y pretendiendo serlo, y así (“Lapidación”). En el Nuevo Testamento, hay una famosa referencia a la amenaza de lapidación de una mujer adúltera. Los escribas y fariseos, según se relata en el evangelio de Juan, llegan hasta Jesús a quien increpan y le dicen “en la ley, nos mandó Moisés apedrear a tales mujeres. Tú, pues, ¿qué dices?” (Biblia Reina Valera, Juan. 8.5), con el afán de tentarlo para, posteriormente, ante una respuesta “equivocada”, poder acusarlo. La respuesta de Jesús: “El que de vosotros esté sin pecado sea el primero en arrojar la piedra contra ella” (8.7). Los hombres fueron saliendo uno a uno, acusados por su conciencia.

En *Veo a Satán caer como el relámpago*, René Girard se refiere al episodio de la adúltera y también a una anécdota de un gurú del siglo II, Apolonio de Tiana. Entre los milagros adjudicados al tal Apolonio, se encuentra la erradicación de una epidemia de peste en la ciudad de Éfeso. Flavio Filóstrato relata en su *Vida de Apolonio de Tiana* los pormenores del episodio. Sostuvo el gurú:

«Hoy mismo pondré fin a esa epidemia que os abruma.» Tras pronunciar estas palabras, condujo al pueblo al teatro, donde se alzaba una imagen del dios protector de la ciudad. Vio allí a una especie de mendigo que parpadeaba como si

estuviera ciego y llevaba una bolsa con un mendrugo de pan. Iba cubierto de harapos, y su aspecto tenía algo que repelía.

Tras colocar a los efesios en círculo en torno al mendigo, Apolonio les dijo: «Coged tantas piedras como podáis y arrojadlas sobre este enemigo de los dioses.» Los efesios se preguntaron adónde quería ir a parar Apolonio. Los escandalizaba la idea de matar a un desconocido manifiestamente miserable que les pedía suplicante que tuvieran piedad de él. Insistía Apolonio e instaba a los efesios a lanzarse contra él, a impedirle que escapara.

A partir del momento en que algunos de ellos, obedeciendo sus indicaciones, empezaron a arrojarle piedras, el mendigo, que por el parpadeo de sus ojos parecía ciego, les lanzó súbitamente una mirada penetrante que mostró unos ojos llenos de fuego. Y los efesios, convencidos entonces de que tenían que habérselas con un demonio, lo lapidaron con tanto ahínco, que las piedras arrojadas formaron un gran túmulo alrededor de su cuerpo.

Pasado un momento, Apolonio los invitó a retirar las piedras y contemplar el cadáver del animal salvaje al que acababan de matar. Una vez liberada la criatura del túmulo de proyectiles, comprobaron que no era un mendigo. En su lugar vieron una bestia que se asemejaba a un enorme perro de presa, tan grande como el mayor de los leones. Allí esta, ante ellos, reducido a una masa sanguinolenta por sus pedradas y vomitando espuma como un perro rabioso. En vista de lo cual se alzó una estatua de Heracles, el dios protector de Éfeso, en el lugar en que se había expulsado al espíritu maligno. (73-74)

Girard contrasta ambas escenas, en particular las actitudes de Jesús y de Apolonio. Mientras el segundo incitó a los efesios a atacar a un inocente y convertirlo en chivo expiatorio, Jesús evitó la lapidación de la mujer. Merece la pena anotar que la imagen que utiliza Flavio Filóstrato para referirse a la encarnación del espíritu maligno es la de un animal “rabioso”; es decir, un animal cuyo sistema nervioso ha sido tomado por la enfermedad y no entra ya en el ámbito de lo doméstico. Que esta se lleve a cabo o no depende de que alguien se atreva a lanzar la primera piedra. Los efesios, azuzados por el gurú, imitan al que llevó a cabo el movimiento por primera vez. Girard se detiene además a analizar no solo el discurso en ambos casos, sino también las posturas corporales, tanto de Jesús al ser increpado, como del mendigo al ser apedreado. Que Jesús evitara que los escribas y fariseos lo miraran directamente a los ojos, evitó que vieran en ellos su propia furia reflejada. Por el contrario, cuando el mendigo mira a los efesios, ellos ven “sus ojos llenos de fuego”, aunque hayan sido ojos llenos de terror. En un momento de la primera parte de su libro, Girard vuelve sobre una idea de Simone Weil: que los evangelios, más que ser una “teoría de Dios”, son una “teoría del hombre” (66).

Esta “teoría del hombre” a la que se refiere el pensador francés nos remite a una antropología según la cual el ser humano imita los comportamientos de sus pares, sobre todo, en situaciones de crisis social, cuando es preciso encontrar una víctima propiciatoria cuyo sacrificio devuelva la estabilidad y el orden social perdidos. Si uno encuentra un culpable, todos pensarán en él como tal. Así, la postura que asume Jesucristo ante los doctos defensores de la Ley de Moisés, no nos remite a su cualidad de hombre santo o de hijo de Dios, en el sentido mítico-religioso, de estos términos, sino a la posibilidad de romper con el círculo de violencia que impone el mecanismo victimario: “Salvar a la mujer adúltera de la lapidación, como hace Jesús,

impedir un apasionamiento mimético en el sentido de la violencia, es desencadenar otro en sentido inverso, un apasionamiento mimético no violento” (83).

Volviendo al poema de Milán: el hijo del militante comunista, que es apedreado por serlo, se compara con Jesús. Dice el poema: “durante mucho tiempo creí que yo era Cristo”. Es decir, en esa evocación de su pasado, el yo poético se reconoce la víctima propiciatoria en una sociedad donde el hecho de ser comunista y tupamaro significaba el mayor de los estigmas. En su novela *Demian* (1919), Hermann Hesse se refiere a los estigmatizados (bajo el signo de Caín) no como personas que llevan una señal física en la frente que los distingue de los demás, sino como las personas que poseen una inteligencia particular que les permite cuestionar aquellos relatos, como los religiosos, que se aceptan como verdades inequívocas. Aquellos que ven cuestionadas sus creencias más profundas y antiguas no soportan ese tipo de cuestionamiento, y entonces el estigma, a sus ojos, no se mira como inteligencia o sensibilidad, sino como una marca que los vuelve inferiores. Tal como ocurre en la anécdota de Apolonio de Tiana, el mendigo al que hacen víctima es, al final del relato, “una bestia que se asemejaba a un enorme perro de presa, tan grande como el mayor de los leones”. El hijo que se pensaba Cristo durante años entiende que el estigmatizado a los ojos de buena parte de la sociedad es quien devendrá sacrificio simbólico: ellos deberán desaparecer, para que el orden social pueda ser restaurado.

Ese apedreamiento tiene varias connotaciones en el poema de Milán: quizás son piedras reales recibidas por su cuerpo, pero, sobre todo, remite a la imagen de la lapidación como muerte, desaparición, exilio. Fuera del ámbito ideológico, que va a responder siempre a una coyuntura histórica u otra (recordemos el “Amarás aquello en lo que no puedas creer dos veces” de Alain Badiou), en lo que verdaderamente se juega la vida es en asumir una postura crítica respecto del orden de las cosas: “Para favorecer la violencia colectiva, hay que reforzar su

inconsciencia, y eso es lo que hace Apolonio. Y al contrario, para desalentar esa violencia, hay que mostrarla a plena luz, hay que desenmascararla. Y eso es lo que hace Jesús” (Girard 84).

De los poetas leídos en esta disertación, Dalton y Ledesma Vázquez, en la circunstancia de sus muertes, son chivos expiatorios y, en algunos casos, también lo son sus yos poéticos. Milán, o su yo poético, parecería desprenderse con el paso de los años de su condición de víctima y lo logra, si damos fe a sus palabras, gracias a la poesía. Ese último verso del poema de Milán encierra el sentido primordial de esta investigación: pensar la poesía como una instancia que, por un lado, desmonte a través de la palabra aquello que el mito muestra como arbitrario: la violencia fundante, y, por otro lado, que se revele desde sus particularidades genéricas como el lugar de la resistencia. Una forma proactiva de la resistencia: en la poesía, la palabra “Libertad” vuelve a tener el sentido que la hace deseable. No debe seguir nombrando un establecimiento penal de reclusión militar. Esa ironía que señala el poema de Milán nos lleva también a reflexionar sobre el hecho de que en nuestros días el sentido de la palabra libertad está absolutamente degradado. No puede liberar aquello que nos introduce en el panóptico; la verdadera liberación ocurre acaso cuando damos con las lógicas del control institucional y procuramos una vida al margen de ellas. La poesía puede corroer las bases sobre las que se asienta toda forma de totalitarismo. La poesía corroe las lógicas de la uniformidad. Como sostendría Rancière, la emancipación significa “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (25).

Yo nunca he aprendido un poema de memoria. Los puedo reconocer, ciertamente, pero soy incapaz de memorizarlos. A lo sumo, un verso o dos, quizás los títulos. Esto, que podría parecer una tara para alguien que estudia el género, probablemente ocurre porque el tipo de poesía que me interesa utiliza muy marginalmente los recursos retóricos de la poesía tradicional.

La línea poética de la contemporaneidad rehúye de los recursos mnemotécnicos y se adentra más bien en otras exploraciones que reemplazan a la métrica. Me gusta pensar en esa informidad del poema contemporáneo como el índice de la liberación de la poesía misma al control panóptico de la Institución Literatura. Y es una liberación que asegura para el poema, o para ciertos poemas, la posibilidad de referir, a través de sus formas, el sentido de comunidad que se ha ido armando a lo largo de los cuatro capítulos de esta tesis.

Es en la obra de Jean-Luc Nancy en donde he encontrado el sentido de comunidad que he buscado explorar en la producción de Dalton, Alegría, Ledesma Vázquez y Watanabe. El primer aspecto que viene a cuento es el que explica Rodríguez Marciel: para Nancy lo común señala una lógica de la relación: nos obliga a pensar en un carácter relacional y no sustancial o estático de la ontología. El “ser” se define como “relación” (265). Para Nancy, el prefijo “co” implica una relación y no un mero estar al lado; el comunismo es la condición común de todas las singularidades de los sujetos, de todas las excepciones, de todos los puntos singulares que hacen un mundo; no es una manera de convertir en esencia: se trata de una comunidad sin obra. Me he referido a cómo la poesía de estos escritores busca dar con la falsa conciencia o la ideología que sostiene una práctica social violenta. Este objetivo central de mi lectura se corresponde con lo que Nancy sostiene respecto de que el comunismo debería perder su -ismo; es decir, su componente ideológico. Para el francés, lo común no tiene que ver con una condición compartida como atributo o cualidad de los seres, sino que es apertura del espacio que está entre los seres.¹⁰⁷

En la lectura que Maurice Blanchot hace de Nancy, sostiene que la comunidad no es el lugar de la soberanía y que está ligada a una escritura del fracaso. Esto se explica en el hecho de

¹⁰⁷ Todas las alusiones a la obra de Nancy en este párrafo han sido tomadas de “Comunismo, la palabra” y de *La comunidad desobrada*.

que la comunidad no es una forma restringida de sociedad y no tiende a la fusión comunional.¹⁰⁸ Esta referencia a Blanchot es fundamental porque deja claro que lo común no implica en sí mismo una forma de sociedad ideal: se trata de una sociedad compleja, en donde lo que se busca es la exposición a lo otro. El sentido relacional al que se refieren Nancy y Blanchot, en tanto nos remite a la esfera de lo humano, acarrea dificultad, impugnación, incompletud. De los poemas leídos, las formas de comunidad que se exploran pueden en algunos casos evocar *locus amoenus*, como en el poema “Los ángeles expulsados de Sodoma” de Ledesma Vázquez. Esos casos concretos, me parece, son una expresión de la melancolía productiva que la poesía se permite en tanto expresión excéntrica respecto del *status quo*. Es, siguiendo a Duchesne Winter, “impulso imaginario, lúdico, creador de mito y rituales libres en la conjunción de arte y vida” (*Comunismo* 9). En todos los capítulos de esta disertación, mi interés ha sido determinar cómo el sentido de “obra”, es decir de “esencia”, que en ciertos contextos se asume como inmanente del ser humano, repele la diferencia, es decir, la posibilidad de comunidad en el sentido que aquí se ha explicado.

El trasfondo de los capítulos de esta tesis ha sido determinar cómo en el poema se exponen las diferentes formas a través de las cuales la violencia ha impedido el surgimiento de la comunidad. Para cerrar volviendo sobre cada uno de los poetas estudiados, voy a reproducir un poema de cada uno que me permita hacer unas pocas reflexiones finales.

¹⁰⁸ Ver Maurice Blanchot. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

6.1 DALTON: Y SIN EMBARGO, AMOR

Y sin embargo, amor, a través de las lágrimas,
yo sabía que al fin iba a quedarme
desnudo en la ribera de la risa.

Aquí,
hoy,
digo:
siempre recordaré tu desnudez en mis manos,
tu olor a disfrutada madera de sándalo
clavada junto al sol de la mañana;
tu risa de muchacha,
o de arroyo,
o de pájaro;
tus manos largas y amantes
como un lirio traidor a sus antiguos colores;
tu voz,
tus ojos,
lo de abarcable en ti que entre mis pasos
pensaba sostener con las palabras.

Pero ya no habrá tiempo de llorar.

Ha terminado

la hora de la ceniza para mi corazón.

Hace frío sin ti,
pero se vive.

Este poema de amor, o mejor: de desamor nos remite al lamento del yo poético por el aparente rompimiento con la mujer que ama. El quiebre entre la realidad en el presente de la enunciación y el deseo del hombre es tan profundo como una desgarradura. El yo poético dice: “Aquí, / hoy, / digo”, antes del apóstrofe en el que le dice a esta mujer todo lo que recordará de ella. Esas tres palabras, trasladando el sentido de *punctum* al que se refiere Barthes cuando lee fotografía, son, precisamente, el *punctum* de este poema para mí; ese pinchazo que se parece a una epifanía. La palabra de Dalton, poeta revolucionario, se emite desde un aquí y un ahora. Su circunstancia vital, en el amor o en la revolución, está siempre enmarcada en la circunstancia histórica. Es decir, el poema se ubica siempre en el cruce de lo sincrónico y lo diacrónico. Y ese es, me parece, el trasfondo de todo gesto revolucionario, de toda fidelidad a una verdad: la inserción del trabajo del hombre en el devenir histórico.

Los dos últimos versos del poema: “Hace frío sin ti, pero se vive” pueblan las paredes de San Salvador desde 2012:

En varios puntos del Gran San Salvador ha aparecido un grafiti que muestra la imagen del poeta Roque Dalton luciendo un penacho de cabello propio de los grupos punks, acompañado de la frase “Roke not Dead” (Roque no ha muerto). La pintada también incluye sus versos: “Hace frío sin ti pero se vive”, que podrían entenderse, en sentido literal, como el lamento del poeta ante la pérdida de la amada. Me atrevo a pensar, sin embargo, que es una manera de decir que a Dalton

se le echa de menos. Se echan en falta su ironía, sus sarcasmos contra el poder y su irreverencia hacia los símbolos sagrados, cívicos o religiosos. Si Dalton viviera, suele decirse... (Huezo-Mixco)

Esa reapropiación del poema, pero sobre todo de la propia figura de Dalton, me parece que se corresponde con la lectura que he hecho en el primer capítulo. La negatividad retorna una y otra vez. No muere su impulso revolucionario ni siquiera con la muerte física del hombre. Quizás Dalton no se identificaría con la estética punk (el penacho), pero sí con el sentido de libertad detrás de ese movimiento. “Roke not Dead” es una frase escrita en lengua inglesa, lo que resulta interesante ya que el autor del graffiti escogió privilegiar el registro idiomático del movimiento punk, antes que el del propio Roque.

6.2 ALEGRÍA: CANTO AL HIJO QUE VIENE

Por mi caudal de sangre
haces tu viaje al mundo,
y te imagino hermoso,
coronado de júbilo y misterio.
¿Cómo serán tus ojos?
¿Se habrán abierto acaso entre mis aguas quietas?
¿Cómo será tu voz que ya mi amor sustenta?
La adivino cargada de soles y distancias,
recogiendo su aroma por verdes litorales.
¿Por qué fui yo y no otra la que engendró tu aliento?

Tengo miedo que heredes mi tristeza,
mi soledad,
mi angustia.
Sumergido en mi caja de tinieblas
tu corazón palpita.
Llegan a él los encendidos ríos de mi cuerpo.
¿Por qué a través de mí haces tu entrada al llanto?
Se romperán tus alas entre mis piernas duras
y en vez de canto un grito se alzaré en tus oídos.

En el capítulo dedicado a Claribel Alegría, he propuesto el concepto de “maternidad radical”. Este poema me parece que complementa, en alguna medida, lo que sobre ese concepto planteé. Aquí, la yo poética refiere el embarazo y el acto de dar a luz, y lo hace enfocándose en cómo la experiencia del cuerpo al engendrar al hijo, al llevarlo en el vientre y luego al parirlo genera una serie de dudas, siendo quizás la más fuerte de todas: “¿Por qué a través de mí haces tu entrada al llanto?”. Nacer a la vida es nacer a una circunstancia atravesada de dolor. Ese *hacer doble* que es el parir y nacer ocurre al mismo tiempo. Los dos cuerpos, el de la parturienta y el del hijo, se afectan mutuamente. Esa afectación, que tiene un componente de belleza —“Llegan a él encendidos ríos de mi cuerpo” —, sin embargo, no se idealiza en “Canto al hijo que viene”. Este poema, de influencia existencialista, se enfoca en la arbitrariedad de la relación madre-hijo: “¿Por qué fui yo y no otra la que engendró tu aliento?”. Los dos versos finales: “Se romperán tus alas entre mis piernas duras / y en vez de canto un grito se alzaré en tus oídos” dibujan con profunda belleza cómo se nace a la humanidad. Aquí, la maternidad no es una forma de control social de los cuerpos femeninos; es el profundo afecto, que pasa por los cuerpos, que remite a la

iniciación que esa experiencia corporal produce. Esta forma de la maternidad no da por hecho nada, no idealiza nada; se instala en el miedo y en la inseguridad. El poema de Alegría es un canto que cierra con la evocación del futuro grito al parir. El grito se dibuja como la expresión mayor del afecto.

6.3 LEDESMA VÁZQUEZ: TEORÍA DE LA LLAMA

Ya no soy más
el hijo de mis padres,
sobrino de mis tías,
nieto de mi abuela;
el ciudadano
que portaba la cédula
número 1317284,
que -en pie- cantaba un himno nacional
y que firmó: David Ledesma
sobre cartas
y cheques
y canciones.
He muerto en mí para resucitarme.
Un nuevo ser me viste.
Ya no puedo decir que soy un hombre
ni que vivo en tal parte,

ni que amo,
ni que soy. Ya no soy.
Me transfiguro
en una entera llama de Poesía
que arde,
crepita
y ruge
desde adentro.
Puedo tener un rostro como un viento,
un hueso como un río,
una muerte como una canción.
Mi ser no es esta costra.
No soy yo.
Ni es mi familia.
Ni es mi pueblo. Ni
es siquiera mi nombre.
Es un espacio luminoso y puro.
Un punto indefinido.
Intangible.
Inasible.
Indescriptible.
Una partícula
de fuerza,

de combate
que me nutre con sus tremendas brasas.
Ahora puedo morir,
puedo vivir también,
sobre mi cuerpo pueden caer piedras,
puede, bajo mis plantas hundirse el suelo:
y no caeré,
ni sufriré dolor.
La Llama me alimenta.
Me sostiene.
Estoy enteramente poseído
de una fuerza que es magia
y armonía.
No busco las palabras hermosas,
ni quiero los sentimientos nobles;
no busco ni siquiera el tono melodioso de la voz,
no busco nada,
mi voz es parte de la Llama,
es un instrumento al servicio de la Llama.
Y este fuego letal,
sagrado,
inexplicable,
me nutre y me posee.

Y ardo

nada más.

Tocado estoy de Gracia y de Misterio.

El capítulo sobre Ledesma gira en torno a la conciencia de ser abyecto. “Teoría de la Llama”, por su lado, es el perfecto ejemplo de la anti-abyección. El yo poético refiere la experiencia de un ser de luz, motivado por la Llama. Como poeta, él está a su servicio. Esta suerte de militancia genera que todo lo que él era ya no sea más: “el hijo de mis padres, / sobrino de mis tías, / nieto de mi abuela; / el ciudadano que portaba la cédula / número 1317284, / que - en pie- cantaba un himno nacional / y que firmó: David Ledesma”. La cuestión identitaria, aquí, se asume desde la absoluta aceptación del ser en el que ha devenido. ¿Qué dispara esta aceptación? ¿Qué significa estar al servicio de la Llama? ¿Qué implica no ser más David Ledesma?

La negación del nombre nos está remitiendo siempre al deseo de otro: nadie, al nacer, escoge su nombre. Nadie, al nacer, escoge su apellido o ser el hijo, el nieto, sobrino de tal o cual persona. Al negarlo, entonces, está negándose a que su cuerpo y su ser sean en función de otro. La identidad se difumina: no existe más; entonces la abyección desaparece. Esta claridad y esta certeza se la ofrecen el hecho mismo de devenir Poesía. La Poesía es el ámbito desde donde él se asume un ser de fuego. Ser poseído por la Llama que antes ha vaciado todo asidero que lo hiciera abyecto.

6.4 WATANABE: EL GUARDIÁN DEL HIELO

Y coincidimos en el terral
el heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego
de la zafra.

También coincidió el sol.

En esa situación cómo negarse a un favor llano:
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil

Diluyéndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que solo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y enseguida eran formas puras
como de montaña o planeta

que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.

Ama rápido, me dijo el sol.

Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:

Yo soy el guardián del hielo.

Este poema de Watanabe, uno de los más bellos poemas escritos en lengua castellana, se despliega como una afirmación de la vida. Ser el guardián del hielo implica cumplir con ella, aunque esta, efímera, nos recuerde siempre la inminencia de la muerte. En el capítulo dedicado al poeta peruano, la idea central gira en torno al hecho de que el animal es, cabalmente, vida (no simplemente *zoe*), vida que merece ser vivida, no sacrificada, no metaforizada. Y la complejidad que Watanabe asigna a la vida en este poema se corresponde con este sentido amplio que es el que he procurado desentrañar en el capítulo final. El poeta es el guardián del hielo: ahí donde el tiempo se impone en la destrucción y la muerte, él, a través del amor, cumple con lo que le ha pedido el heladero y le ha recomendado el sol.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Norma. "Traddutora, traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas". *Debate feminista* 8 (septiembre 1993): 19-48.
- Alegría, Claribel. *Mitos y delitos*. Madrid: Visor, 2008.
- Alegría, Claribel y D.J. Flakoll. *Cenizas de Izalco*. 4ª ed. Pres. Julio Valle-Castillo. San Salvador: CONCULTURA, 1997.
- . *No me agarran viva. La mujer salvadoreña en lucha*. México D. F.: Era, 1983.
- Alvarenga, Luis. *El ciervo perseguido. Apuntes sobre la obra y vida de Roque Dalton*. <http://es.scribd.com/doc/33758653/El-ciervo-perseguido>.
- Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Archambault, Elisabeth Falomir. "Introducción". Achille Mbembe. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Trad. y ed. Elisabeth Falomir Archambault. España: Melusina, 2011. 9-15.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Taurus, 1998.
- . "Post Scriptum a «El pensamiento»". *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Intro. y ed. Ronald Beiner. Trad. Carmen Corral. Barcelona: Paidós, 2003.
- Badiou, Alain. *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. <http://www.elortiba.org/old/badiou.html>.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kruikova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Baring, Anne y Jules Cashford. *El mito de la diosa*. Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz. Madrid: Siruela, 2005.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. 3ª ed. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2000.

- Beasley-Murray, Jon. “No me agarran viva”. *Posthegemony*. <https://posthegemony.wordpress.com/2015/11/03/no-me-agarran-viva/>. Acceso el 3 nov. 2015.
- Begué, Marie-France. “La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada”. *TeoLiterária* 3.4 (2013): 48-86- doi: 10.19143/2236-9937.2013v3n5p48-86.
- Belausteguigoitia, Marisa. “Rajadas y alzadas: de Malinches a comandantes. Escenarios de construcción del sujeto femenino indígena”. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Coord. Marta Lamas. México D. F.: Fondo de Cultura Económica – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. 191-236.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. http://ddooss.org/articulos/textos/walter_benjamin.pdf.
- Beverly, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Biblia Reina Valera. Acceso desde: <https://www.bible.com/es/>.
- Biset, Emmanuel. *Violencia, justicia y política. Una lectura de Jacques Derrida*. Villa María: Eduvim, 2012.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Nacional, 2002.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Broglio, Ron. *Surface Encounters: Thinking with Animals and Art*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 3ª ed. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000.
- Butler, Judith. “Actos performativos y construcción del género”. *Debate Feminista* 18 (1998): 296-314.
- . *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Mª Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *The Psychic Life of Power. Theories in subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Carrión, Alejandro. “David Ledesma Vázquez, el testigo de su propia agonía”. David Ledesma Vázquez. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007. 235-255.

- Castellanos Moya, Horacio. "Dalton: Correspondencia clandestina (segunda parte)". *Iowa literaria*. <https://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=2391>.
- . "Dalton: Correspondencia clandestina (tercera parte)". *Iowa literaria*. <https://thestudio.uiowa.edu/iowa-literaria/?p=3802>.
- Cienfuegos, Antonio. *Guanaco*. Santiago de Chile: Carajo, 2017.
- Claudio Eliano. *Historia de los animales. Libros I-VIII*. Intro., trad. y notas José María Díaz-Regañón López. Madrid: Gredos, 1984.
- Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press, 2011. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/pitt-ebooks/detail.action?docID=631054>.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad, Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1984.
- Cohen, Jeffrey J. "Queering the inorganic". *Queer Futures. Reconsidering Ethics, Activism, and the Political*. Elahe Haschemi Yekani, Eveline Kilian y Beatrice Michelis (eds.). Surrey-Burlington: Ashgate, 2013.
- Cordobés, Fernando. "Edouard Glissant y la nueva identidad del caos-mundo". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 729 (marzo 2011): 37-41.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2ª ed. Lima, Berkeley: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" – Latinoamericana: 2003.
- "*Corvus corax*". Wikipedia. Wikimedia Foundation Inc. 2 sep. 2017. 4 sep. 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/Corvus_corax.
- Cuya, Esteban. "Las Comisiones de la Verdad en América Latina". <http://www.derechos.org/koaga/iii/1/cuya.html#arg>.
- Dalton, Roque. *Las historias prohibidas del Pulgarcito*. México D.F.: Siglo XXI, 1974.
- . *Un libro rojo para Lenin*. Managua: Nueva Nicaragua, 1986.
- De León Azcárate, Juan Luis. *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*. 2ª ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- Deleuze, Giles. *Negotiations, 1972-1990*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Deleuze, Giles y Félix Guatarri. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. 5ª ed.. Valencia: Pre-Textos, 2002.

- . “Percepto, afecto y concepto”. https://www.academia.edu/5197216/_Percepto_afecto_y_concepto_de_Gilles_Deleuze_y_F%C3%A9lix_Guattari, 16 de octubre, 2017.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Trotta, 2008.
- Dhammapada (el camino de la doctrina)*. Instituto Cultural Quitzalcoatl de Antropología Psicoanalítica, A.C. <http://www.samaelgnosis.net/sagrados/pdf/dhammapada.pdf>.
- Diccionario de mitología o de la fábula*. T. II. Barcelona: Imprenta de José Tauro, 1838.
- Disney, Jennifer Leigh. *Women’s activism and Feminist Agency in Mozambique and Nicaragua*. Temple University Press, 2008. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/pitt-ebooks/detail.action?docID=407557>.
- Donoso Pareja, Miguel. *A río revuelto. Memorias de un Yo mentiroso*. Quito: Planeta, 2001.
- Duchesne Winter, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*. Pittsburgh-La Paz: Department of Hispanic Languages and Literatures University of Pittsburgh-Plural, 2009.
- . “El comunismo molecular de Félix Guattari” en *Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder*. San Juan: Libros Nómadas, 1996. 203-218.
- Echeverría, Bolívar. “América Latina: 200 años de fatalidad”. <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3236>.
- “Eisenstein y el montaje de atracciones”. <http://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/>.
- Engstein, L. “Soviet policy toward male homosexuality: Its origins and historical roots”. *Journal of Homosexuality* 29, Issue 2-3, (1995): 155-178.
- Espinel Cedeño, Ileana. “En la primera década de la muerte de David Ledesma Vázquez”. David Ledesma Vázquez. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007. 256-260.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu: 2003.
- “Excluidas, perseguidas, encarceladas. El impacto de la criminalización absoluta del aborto en El Salvador”. Nueva York: Centro de Derechos Reproductivos, 2013. https://www.reproductiverights.org/sites/crr.civicactions.net/files/documents/crr_ElSalvadorReport_Sept_25_sp.pdf.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. 2ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- . *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas, 1973.
- . *Por la revolución africana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995. 159-176.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2008.
- Franco, Jean. *Ensayos impertinentes*. Sel. y pról. Marta Lamas. México D. F.: Océano, 2013.
- Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes. Facultad de Derecho, 1997.
- García Lorca, Federico. *Poesía completa III*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- Garita Vilchez, Ana Isabel. *La regulación del delito de femicidio/feminicidio en América Latina y el Caribe*. Ciudad de Panamá: Secretariado de la Campaña del Secretario General de las Naciones Unidas ÚNETE para poner fin a la violencia contra las mujeres, s/f. http://www.un.org/es/women/endviolence/pdf/reg_del_femicidio.pdf.
- Génesis*. <https://www.iglesia.net/biblia/libros/genesis.html#cap18>, 16 oct. 2017.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Girard, René. *Ve a Satán caer como el relámpago*. Trad. Francisco Díez del Corral. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. 3ª ed.. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Ve a Satán caer como el relámpago*. Trad. Francisco Díez del Corral. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Gómez García, Pedro. “La estructura mitológica en Lévi-Strauss”. <http://pedrogomez.antropo.es/articulos/1976-La-estructura-mitologica-en-Levi-Strauss.pdf>.
- Granados, Pedro. *Autismo comprometido: sobre poesía peruana reciente*. Lima: Paracaídas, 2013.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos, I*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza, 1985.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad., prol. y notas Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. <http://filosofia.uarcis.cl>.

- Hesse, Hermann. *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*. Trad. Genoveva Dieterich. Madrid: Alianza, 1998.
- Hidalgo, Ángel Emilio. "David Ledesma Vázquez: el cantor de su propia tragedia". David Ledesma Vázquez. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007. 221-232.
- Holland, Nancy J. "Looking Backwards: A Feminist Revisits Herbert Marcuse's *Eros and Civilization*". *Hypatia*, 26.1 (2011): 65-78. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1527-2001.2010.01127.x/pdf>.
- Horkheimer, Max. "Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia" en *Historia, metafísica y escepticismo*. Trad. M^a del Rosario Zurro. Barcelona: Altaya, 1995. 13-45.
- Hueso Mixco, Miguel. "Roque Dalton como un ícono punk". *El Faro* (9 abril, 2012). https://elfaro.net/es/201204/el_ahora/8245/Roque-Dalton-como-un-%C3%ADcono-punk.htm.
- Husserl, Edmund. *Invitación a la fenomenología*. Trad. Antonio Ziri6n, Peter Baader y Elsa Tabernic. Barcelona: Paid6s Ib6rica e Instituto de Ciencias de la Educaci6n de la Universidad Aut6noma de Barcelona, 1998.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Trad. Ra6l S6nchez Cedillo. Madrid: Akal, 2009.
- Jaramillo Agudelo, Dar6o. "Pr6logo". Jos6 Watanabe. *Poes6a completa*. Valencia: Pre-Textos, 2008. 7-22.
- Kierkegaard, Soren. *Sobre el concepto de iron6a en constante referencia a S6crates*. Trad. Dar6o Gonz6lez, Rafael Larra6eta y Bogonya Saez Tajafuerce. Madrid: Trotta, 2006.
- Kim, Michelle Har. "Becoming-Animal in Asian Americas: Ruthanne Lum McCunn's *God of Luck* and a Watanabe Triptych (Three Poems by Jos6 Watanabe)". *Journal of Transnational American Studies*, 4(1). <http://escholarship.org/uc/item/84x5v5qj>.
- Koj6ve, Alexandre. *La dial6ctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: La Pl6yade, 1982.
- Kripper, Denise. "La Malinche: tres paradigmas de traducci6n". *The Quiet Corner Interdisciplinary Journal*, 1.1 (2015): 1-16. <http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=tqc>.
- Kristeva, Julia. *Al comienzo era el amor. Psicoan6lisis y fe*. Trad. Graciela Klein. Barcelona: Gedisa, 1985.
- . "¿Hacia una feminizaci6n de los valores?" en *¿Hacia d6nde se dirigen los valores? Coloquios del siglo XXI*. Dir. J6r6me Bind6. M6xico D. F.: Fondo de Cultura Econ6mica, 2006.

---. *Poderes de la perversión* México D.F.: Siglo XXI, 2000.

Larios, Shaday. “Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena”. *Titeresante* (mayo 23 mayo, 2017). <http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/#comments>.

“Lapidación”. *Wikipedia*. Wikimedia Foundation, 4 de nov. 2017. Internet. 5 nov. 2017.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Trad. Gabriel Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Ledesma Vázquez, David. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.

Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Lévi-Strauss, Claude. *Mitológicas. Lo crudo y la cocido*. Trad. Juan Almela. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.

“Ley de Extinción de Comunidades”. *Wikisource, La Biblioteca Libre*. 1 oct 2015, 03:05 UTC. 18 de octubre 2017.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Luxemburg, Rosa. “The Mass Strike, the Political Party, and the Trade Unions”. *The Essential Rosa Luxemburg*. Ed. Helen Scott. Chicago: Haymarket Books, 2008.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *La ideología alemana*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1974.

McGowan, Marcia Phillips. “The Poetry of Claribel Alegría: A Testament of Hope”. *Latin American Literary Review* 32.64 (2004): 5-28.

Melgar Brizuela, Luis. “De cómo y por qué Roque Dalton llamó ‘Viejuemierda’ a don Alberto Masferrer”. <http://www.uca.edu.sv/filosofia/index.php?cat=87>.

Milán, Eduardo. *Manto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Montalbetti, Mario. “El sentido del poema”. (ensayo inédito).

Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Mabel Moraña (edit.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997. 213-231.

“Nadezhda Tolokonnikova of Pussy Riot’s prison letters to Slavoj Žižek” en *The Guardian* (15 de nov., 2013). <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/15/pussy-riot-nadezhda-tolokonnikova-slavoj-zizek>.

Nancy, Jean-Luc. “Comunismo, la palabra”. *Sobre la idea de comunismo*. Comp. Analía Hounie. Buenos Aires: Paidós, 2010. 145-153.

---. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena, 2001.

---. *La comunidad inoperante*. <http://www.lacomunitatinconfessable.cat/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>.

---. “Piel esencial”. *Cuerpos y corporalidades*. Eds. Cristina Burneo Salazar y Angélica Ordóñez Charpentier. Quito: Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades, 2015. 15-23.

Negri, Antonio. *Job: la fuerza del esclavo*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.

“Nicaragua: Prohibición del aborto supone riesgo para la salud y la vida” en *Human Rights Watch* (31 de jul. 2017). <https://www.hrw.org/es/news/2017/07/31/nicaragua-prohibicion-del-aborto-supone-riesgo-para-la-salud-y-la-vida>.

Oñate Madrazo, Andrea. “El FMLN: de la guerrilla al poder”. *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura* (jul. 2009). p. 20+. *Academic OneFile*, go.galegroup.com.pitt.idm.oclc.org/ps/i.do?p=AONE&sw=w&u=upitt_main&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA204919732&sid=summon&asid=9fff1b4f735a24593830c623258d13fd.

Ortiz, Adalberto. “Liminar para *Cuaderno de Orfeo*”. David Ledesma Vázquez. *Obra poética completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007. 115.

Ovidio. *Metamorfosis*. <http://www.sepeap.org/archivos/libros/literatura/Siglo%20I%20ac%20-%20Publius%20Ovidius%20Naso%20-%20Metamorfosis.pdf>.

“País por país: el mapa que muestra las trágicas cifras de feminicidios en América Latina”. *BBC Mundo* (21 de nov. 2016). <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37828573>.

Palacio, Pablo. *Obras completas*. Coord. Wilfrido H. Corral. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 2000.

Parra, Nicanor. “Manifiesto”. <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>.

---. *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento, 1954.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra: 2000.

Pérez Pimentel, Rodolfo. “David Ledesma Vázquez”. *Diccionario biográfico Ecuador*. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/12.htm>.

- Perretti della Rocca, Cristina de. "La otra escritura del "corpus in-mundo". *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*. 205 (2004): 70-77.
- "Polémica reforma para despenalizar el aborto en El Salvador". *La Prensa* (14 de oct. 2016). <http://www.laprensa.hn/mundo/1008507-410/pol%C3%A9mica-reforma-para-despenalizar-el-aborto-en-el-salvador>.
- "Queer". *Concise Oxford Spanish Dictionary*. <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=queer>, 23 de abril, 2011.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- "Ricardo Piglia: 'Neruda es el poeta de las efemérides; Parra es el poeta de todos los días'. *The Clinic* número especial 52.
- Rodríguez, Juan José. *David Ledesma Vázquez*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Rodríguez Marciel, Cristina. "Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot: el reparto de lo inconfesable". *Escritura e imagen*. V.8 (2012): 259-276.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Salamon, Gayle. *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*. Columbia University Press: 2010. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/pitt-ebooks/detail.action?docID=895083>.
- Sartre, Jean-Paul. "Prefacio". Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*. 2ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. 7-29.
- Segato, Rita Laura. "Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación". <http://www.larevuelta.com.ar/pdf/Femigenocidio-femicidio-Segato.pdf>.
- . *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- . *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014.
- . "¿Qué es un feminicidio?". *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Coord. Marisa Belausteguigoitia. México D. F.: UNAM Programa Universitario de Estudios de Género UNIFEM, 2008.

- . "Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente". Brasilia, 2006.
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://192.64.74.193/~genera/website/images/cdr-documents/publicaciones/que_es_un_feminicidio.pdf.
- Sigüenza, Roy. *Cuatrocientos cuerpos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2009.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I*. (3ª ed.). Madrid: Siruela, 2009.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*.
http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf.
- . *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- Téllez, Freddy. *Mitos: filosofía y práctica*. Manizales: Universidad de Caldas, 2002.
- Vallejo, César. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2008.
- Vásconez Romero, César. "Perfil contra las llamas". David Ledesma Vázquez. *Obra poética Completa*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007. 7-17.
- Vich, Víctor. "El materialismo 'real' de José Watanabe". *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2013. 86-106.
- Virasoro, Mónica. "Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. Asunto impreso-IUNA, (3 abril 2005).
<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=52&idn=3&arch=1>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz, 2010.
- Weil, Simone. *Echar raíces*. Trad. Juan Carlos González Pont y Juan Ramón Capella. Madrid: Trotta, 1996.
- . *La condición obrera*. Trad. Ariel Dilon, José Herrera y Antonio Jutglar. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- . *La gravedad y la gracia*. Trad. María Eugenia Valentié. Buenos Aires: Sudamericana, 1953.
- . "La *Ilíada* o el poema de la fuerza". http://hjg.com.ar/txt/sweil/sw_iliada.html.
- Woods, Gregory. *Articulate Flesh. Male Homo-eroticism and Modern Poetry*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1987.
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

Yúdice, George. “Letras de emergencia: Claribel Alegria”. *Revista Iberoamericana* [En línea], 51.132 (1985): 953-964.